Princeton University Library
32101 065074740

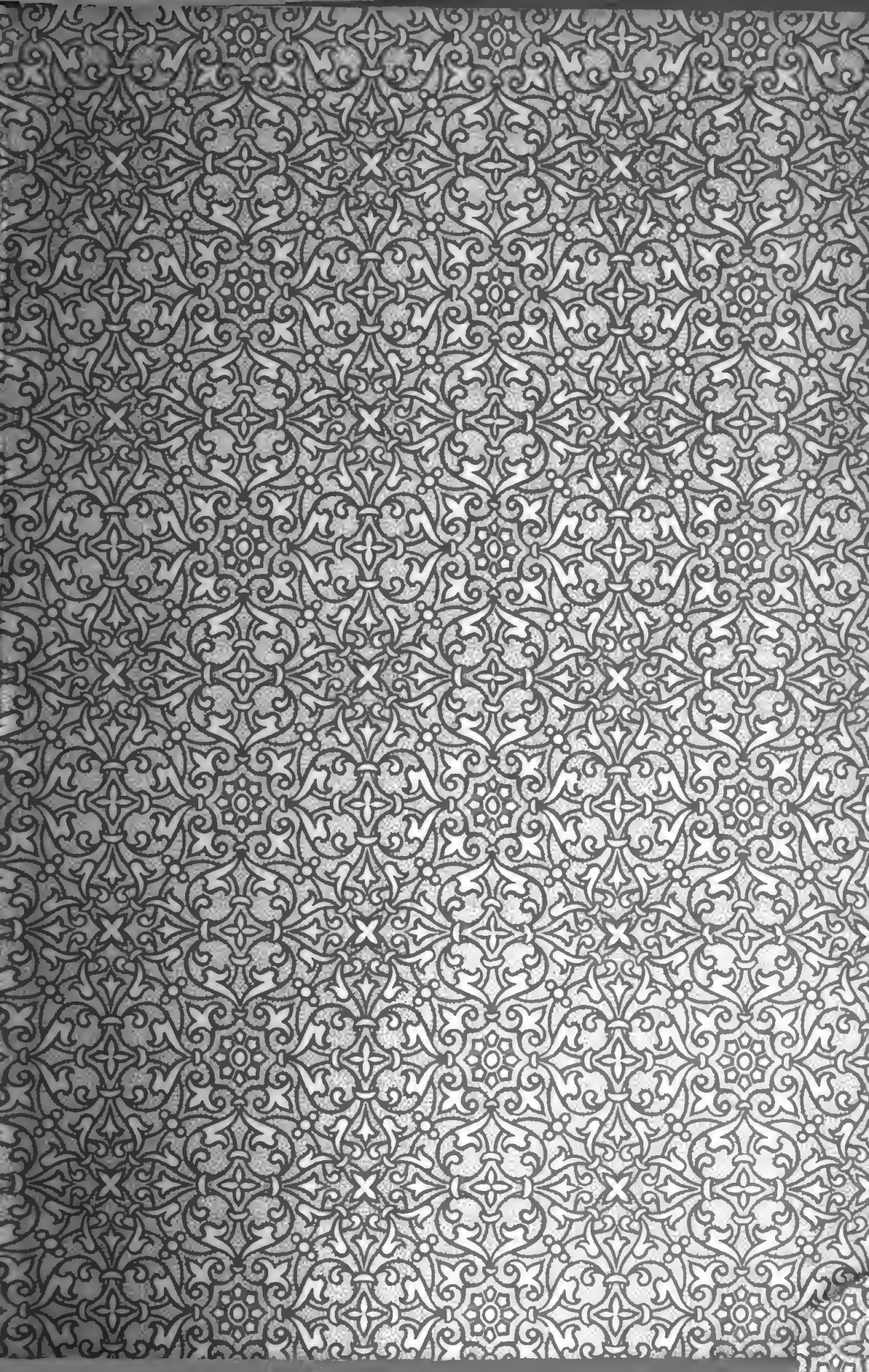
EUG. ZABEL

STUDIEN UND KRITIKEN ZUR MODERNEN DRAMATURGIE

3426
.99

Library of

Princeton University.
Presented by
Jacob N. Beam, 96.



6. —

K. 9/4 12

Aus der großen Zahl der warm empfehlenden Kritiken, die über **Eugen Zabels** dreibändiges Werk **„Zur modernen Dramaturgie“** erschienen sind, heben wir die drei folgenden Besprechungen hervor, die in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ erschienen sind und von autoritativer Seite herrühren.

Eugen Zabel hat seinem im vorigen Jahre veröffentlichten, von uns hier bereits anerkennend hervorgehobenen Buche „Zur modernen Dramaturgie“ neuerdings mit demselben Titel und in demselben Verlag eine zweite Sammlung ausführlicher Essais folgen lassen, deren Inhalt auf dem Titelblatt durch den Zusatz gekennzeichnet ist: „Studien und Kritiken über das deutsche Theater“ (Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung [Rudolf Schwartz]; geb. 6 *M.*). Während jene erste Artikelreihe sich ausschließlich auf das Bühnenleben des Auslandes, namentlich Frankreichs, beschränkt, will der jetzt vorliegende, 544 Seiten umfassende Band die neuere und neueste dramatische Poesie und Kunst unserer deutschen Heimat in einer Galerie auserlesener Darstellungen an uns vorüberziehen lassen. Eine einheitlich geschlossene, systematisch abgerundete Schöpfung soll das Werk nicht sein. Sind es aber auch Gegenstände verschiedenster Art und Bedeutung, die es in bunter Mischung nebeneinanderstellt, so macht sich doch ein innerer Zusammenhang der verstreuten Teile so deutlich fühlbar, daß aus der ganzen Folge bei aufmerksamer Lektüre immerhin ein Gesamtbild der Zustände und Ereignisse gewonnen wird, um deren Vergegenwärtigung es sich handelt. Abgesehen von dem gemeinsamen Boden der Stoffe ergibt sich dieser Zusammenhang schon aus den festen Gesichtspunkten, von denen die Auffassungen Zabels, die Richtungen seiner Urteile bestimmt sind, ergibt er sich ferner gerade aus dem Umstand, daß die Anregungen zur Behandlung der Themen nicht erst am Schreibtisch erfolgten, daß vielmehr die einzelnen Aufsätze Produkte des Lebens, den Eindrücken der Erscheinungen entsprossen sind, wie sie die Bühnenproduktion, die dichterische und die schauspielerische, im Laufe der letzten Jahrzehnte der denkenden Betrachtung entgegenbrachte. Dadurch erhalten die Darlegungen einen Reiz der Frische und Unmittelbarkeit, der allerdings an und für sich eine Wirkung von Dauer und Wert noch nicht zu erzielen vermag, wenn aus den Momentbildern nicht zugleich eine so eingehende Würdigung ihres geistigen Gehaltes spricht, wie sie Eugen Zabel seit Jahren den auftauchenden Vorgängen und Fragen des Gebietes zuteil

werden läßt. In der Tat zeigen denn auch alle Ausführungen seines Buches die unverkennbaren Merkmale ernster Gedankenarbeit des bewanderten, in Studium und Erfahrung gereiften, mit Hingebung und wachsamem Auge der geschichtlichen Entwicklung und den vielseitigen Leistungen des Theaters folgenden Kenners und Prüfers. Und dies alles wieder in der gemeinverständlich klaren, anmutend eleganten Ausdrucksweise dieses Autors, einer stilistischen Gestaltung, die besonders durch die belebende Verwebung der Kritik mit positiven Nachweisen, biographischen nnd sonstigen Schilderungen das Interesse des Lesers in Spannung erhält, indem er sich ohnedies schon gefesselt sieht durch die vielen klugen Lehren und Winke, die treffenden Beobachtungen und Bemerkungen, an denen die 30 Nummern des Sammelwerks sehr reich sind. Neben den Essais, die sich an spezielle Erscheinungen der Epoche und des Tages knüpfen, bietet Zabel auch solche mehr allgemeinen, immer aber aktuellen, auf das Kulturleben der Zeit bezüglichen Inhalts. So gleich der Eröffnungsartikel „Die Kunst des Vortrags", dann im Verlaufe der wechselnden Reihe die Aufsätze „Zur Charakteristik des Bühnenerfolgs", „Aus dem Nachlaß Berthold Auerbachs", „Bei den Meiningern", „Immanuel Kant auf der Bühne und im Leben". Unter den Charakterbildern sei hier nur die wahrhaft glänzend, mit ergreifender Wärme geschriebene „Erinnerung an Karl Werder" genannt. Einseitige und leidenschaftliche Parteinahme für irgendeinen der heute kämpfenden Gegensätze liegt der ganzen Auffassungsweise des Kritikers fern. Vielmehr berührt es wohltuend, daß er keine der jetzt waltenden Gattungen und Richtungen von seinen Untersuchungen ausschließt, sämtliche Erscheinungen mit derselben ernsten Objektivität behandelt und ihren größeren oder geringeren Wert einzig nach dem Maße schätzt, mit dem sie den idealen, künstlerischen, im edleren Sinne volkstümlichen Zwecken des Theaters dienen. Wie Wildenbruch, Wilbrandt, Fulda, Philippi, Widmann, Sudermann, Hauptmann, sind auch Paul Lindau und L'Arronge, Moser und Schönthan umfassende Analysen ihrer neueren Werke, fein und lebendig gezeichnete Charakterisierungen ihrer dichterischen Individualitäten gewidmet, ebenso den österreichischen Dramatikern von Raimund und Nestroy bis zu Anzengruber, Karlweis, Schnitzler, Hermann Bahr u. a. In einem Schlußabschnitt sind unter der Überschrift „Künstlerporträts" nicht weniger als elf eindrucks- und lebensvolle Charakterzeichnungen gefeierter Bühnengrößen zu einem literarischen Gruppenbild vereinigt; Charlotte Wolter, Mitterwurzer, Sonnenthal, Baumeister, Haase, Barnay, Engels, Vollmer, Matkowsky, Jenny Lind. Wenn das dramaturgische Buch Zabels in unseren intelligenten Schichten die verdiente Beachtung findet, wird es unzweifelhaft viel zur Vertiefung der ästhetischen Bildung, zu klärender Veredelung des Geschmacks und Urteils beitragen. Der neue Goethe-Bund würde durch nachdrückliche Empfehlung und Verbreitung derartiger Schriften eine seiner Aufgaben erfüllen.

(Leipziger „Illustrierte Zeitung" [J. J. Weber] Nr. 2994 v. 15./11. 1900.)

Unter dem Titel „Zur modernen Dramaturgie" hat Eugen Zabel sechzehn Studien und Kritiken zu einem kürzlich in sauberer typographischer Ausstattung erschienenen Oktavband von 454 Seiten vereinigt. (Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung; 6 *M.*). Aesthetische Erörterungen pflegen nicht selten ermüdend zu wirken, da sich die Kunstbetrachtung leicht in doktrinäre Abstraktionen verliert, denen

Geduld und Verständnis selbst der interessierten Laienkreise nicht mit der erforderlichen Ausdauer zu folgen vermögen. Wo man die schriftstellerische Art Eugen Zabels kennt, werden solche Zumutungen nicht von ihm erwartet werden, und wird man ohne weiteres seiner vorausgeschickten Bemerkung glauben, daß seine neu dargebotenen Aufsätze nicht „grauer Theorie" entsprossen sind, sondern den unmittelbaren Anschauungen und Beobachtungen, wie sie dem namhaften Theaterkritiker der berliner „Nationalzeitung" seit einer langen Reihe von Jahren beschieden waren. Trotz der Mannigfaltigkeit seines wechselnden Inhalts ist das Buch kein planlos zusammengewürfeltes Allerlei; vielmehr zeigen die einzelnen, in sich abgeschlossenen Artikel eine innere Beziehung zueinander, einen ihnen gemeinsamen, und zwar ganz besonderen Zweck. Es werden darin nur jene dramatischen und schauspielerischen Eindrücke geschildert, die unsere deutsche Bühne in den beiden letzten Jahrzehnten vom Ausland empfangen hat. Dem geschichtlichen Verlauf entsprechend, sind da naturgemäß die von Frankreich herrührenden Einflüsse an die Spitze gestellt. In eingehender Würdigung ihres Wesens und Wirkens ziehen die hervorragendsten Dichter der neueren französischen Bühnenliteratur an uns vorüber; Scribe, Augier, Labiche, Dumas der Jüngere, Sardou, unter steter Bezugnahme auf das jeweilige soziale Milieu und auf vorangegangene oder gleichzeitige Schriftsteller. Auch den französischen Gastspielen auf deutschen Bühnen ist ein ausführlicher Abschnitt gewidmet und schließlich das interessante Thema „Molièresche Dramen auf deutschen Bühnen" in einem durchweg instruktiven und anziehenden Artikel behandelt. Beachtenswert unter den mancherlei eingestreuten Beobachtungsergebnissen des Verfassers sind namentlich seine Hinweisungen auf den seit etwa zehn Jahren sich vollziehenden Niedergang des französischen Theaters und auf die hierdurch bewirkte allmähliche Befreiung unserer deutschen Bühnen aus der verderblichen Abhängigkeit von der Pariser Produktion. Freilich muß er in einem Nachtrag zur Begrüßung von Rostands neuem Drama „Cyrano de Bergerac" gestehen, daß dieses einen siegreichen Aufschwung, ein Wiedererwachen dichterischer Meisterschaft bedeutet. Nach der gebührenden Berücksichtigung des französischen Schaffens beleuchtet er sodann die Dramen der Spanier (von Lope de Vega bis zu Echegaray), der Italiener, der Engländer (Shakespeare), der Skandinavier (Ibsen), der Russen (Gogol) usw. mit derselben eindringenden Sorgfalt, soweit sie durch Übersetzung und Darstellung auf deutschem Boden heimisch geworden sind. Geläufige Beherrschung der in Betracht kommenden Sprachen und Literaturen, längerer Aufenthalt in den verschiedenen Hauptstädten Europas befähigen ihn in nicht alltäglichem Maße zu solchen Studien und Untersuchungen, mit denen zugleich der Universalität deutscher Bildung wieder einmal ein Ehrenzeugnis ausgestellt ist. Vereinzelte Engländer und Amerikaner ausgenommen, würde kein Ausländer, am wenigsten ein Franzose, sich mit dieser Kenntnis, dieser wohlwollenden Teilnahme, diesem vorurteilslosen Gerechtigkeitssinn über Geistesprodukte fremder Nationen äußern können, wie es hier wiederum ein entschieden nationalgesinnter deutscher Autor so ausgiebig getan hat. Wer also nach Belehrung über tieferliegende Seiten, technische und ideale Fragen des aus- und inländischen Theaterwesens verlangt, dem wird sie von dieser Zabelschen Sammlung reichlich und in einer Vortragsart geboten, die in Bezug auf die kunstvolle Verschmelzung biographischer Charakteristik mit gründlicher Analyse der Stücke wie auf die anschauliche Belebtheit, die schlichte

Anmut, Wärme und scharf bestimmte Klarheit der Schilderung und des von allem modischen Parteigesetzer sich fernhaltenden Gedanken- und Urteilsausdrucks als eins der ansprechendsten Muster publizistischen Essaistils bezeichnet werden muß.

(Leipziger „Illustrierte Zeitung" [J. J. Weber] Nr. 2916 v. 18./5. 1899.)

Lessings „Hamburgische Dramaturgie" war bekanntlich ursprünglich eine wöchentlich zweimal erscheinende Theaterzeitung, die seine Rezensionen über die Schauspielnovitäten des Hamburger Nationaltheaters enthielt. Für den Tag geschrieben, wurden diese Artikel für die Fortentwicklung der deutschen Literatur von großer Bedeutung, weil sie die ästhetischen Grundsätze für das neuere Drama feststellten. Spätere Kritiker haben ihre in Zeitschriften veröffentlichten Theaterreferate auch gesammelt und unter dem Titel „Dramaturgie" in Buchform herausgegeben; nur konnte es sich dabei nicht um die Verbreitung neuer grundlegender Ideen handeln, da diese eben seit Lessing vorhanden sind. Die heutige Theaterkritik ist auch weniger zur Belehrung als zur Unterhaltung des Publikums bestimmt, das nach der Aufführung eines Stückes seine eigene Meinung darüber mit der des Rezensenten vergleichen will. Werden dann diese Kritiken zum Buch geformt, so bildet dieses eine angenehme Erinnerung an erlebte Theaterabende. In solchem Sinne sind auch die dramaturgischen Schriften des langjährigen Berliner Kritikers Eugen Zabel zu betrachten, deren dritter Band unter dem Titel „Zur modernen Dramaturgie." Studien und Kritiken aus alter und neuer Zeit von Eugen Zabel (Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung; geb. 6 M.) erschien. Der Verfasser ist ein feinfühlender Ästhetiker von vornehmer Gesinnung, noch der Begeisterung für das Ideale fähig, doch auch nicht blind gegen andere Strömungen, die er objektiv würdigt. Sein Urteil ist immer maßvoll, auch wenn es tadelt, die Darstellung vornehm. Die hier vereinigten Abhandlungen knüpfen sich meist an Berliner Aufführungen; aber auch in England, Frankreich, Italien hat der Verfasser geweilt, dort theatralische Eindrücke empfangen und sich und der Welt darüber literarisch Rechenschaft gegeben. Er ist anregend und umgänglich, denn er drängt dem Leser keine Meinung auf, bemüht sich vielmehr, ihm das Material zur Bildung eines eigenen Urteils selbst in die Hand zu geben. So orientiert er, feuilletonistisch plaudernd, über Äschylos und Aristophanes, über Viktor Hugo als Dramatiker, Hebbel und Shakespeare, über Gabriele d'Annunzio und eine lange Reihe anderer Dramatiker aus neuerer Zeit. Ein besonderes Kapitel behandelt „Die Anfänge von Eleonora Duse", der bekannten italienischen Schauspielerin, und ihr hat Zabel, der ein begeisterter Verehrer ihrer Kunst ist, sein vielfach interessantes Buch mit einem warm empfundenen Sonett gewidmet. Die buchhändlerische Ausstattung des Werkes ist elegant.

(Leipziger „Illustrierte Zeitung" [J. J. Weber] Nr. 3195 v. 22./9. 1904.)

Zur Modernen Dramaturgie.

Studien und Kritiken

von

Eugen Zabel.

*

Mit dem Bildnis des Verfaſſers in Photogravüre.

Dritte Auflage.

1905.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzeſche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
Rudolf Schwartz.

Digitized by Google

Zur Modernen Dramaturgie.

Studien und Kritiken

über

das deutsche Theater

von

Eugen Zabel.

Mit dem Bildnis des Verfassers in Photogravüre.

Dritte Auflage.

1905.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
Rudolf Schwartz.

Digitized by Google

Zur Modernen Dramaturgie.

Studien und Kritiken

über

das deutsche Theater

von

Eugen Zabel.

Mit dem Bildnis des Verfassers in Photogravüre.

Dritte Auflage.

1905.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
Rudolf Schwartz.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite.

Die Kunst des Vortrags 1
Aus dem Nachlaß Berthold Auerbach's 24
Zur Erinnerung an Karl Werder 36
Gustav von Moser 73
Der „Meister von Palmyra" von Adolf Wilbrandt 86
Zur Charakteristik des Bühnenerfolgs 96
Hermann Sudermann's neueste Dramen 118
Gerhart Hauptmann und seine neuesten Dramen 173
Dramen von Ernst von Wildenbruch 227
Zwei Dramen von Paul Lindau 260
Drei Dramen von Ludwig Fulda 277
Wiener Autoren 300
Bei den Meiningern 347
Adolph l'Arronge 359
Immanuel Kant auf der Bühne und im Leben 373
Neuere Dramatiker 387
Die „Renaissance" als Lustspiel 420
Künstlerportraits 426
Charlotte Wolter. Friedrich Mitterwurzer. Adolph Sonnenthal. Bernhard Baumeister. Friedrich Haase. Ludwig Barnay. Georg Engels. Arthur Vollmer. Adalbert Matkowsky. Joseph Kainz.
Jenny Lind 510

(RECAP)
3426
99
478517

Einleitung.

Der vorliegende Band meiner „Studien und Kritiken“ ist den modernen Erscheinungen des deutschen Theaters gewidmet, nachdem der vorigen Weihnachten erschienene sich mit dem Ausland beschäftigt hatte. Statt zu Ostern, wie es angekündigt war, konnte diese neue Sammlung von dramaturgischen Aufsätzen erst zum Herbst fertiggestellt werden. In Folge dieser Verspätung war es möglich auch die neuesten Erscheinungen der dramatischen Literatur zu besprechen und die Charakteristik namhafter Bühnenkünstler zum Abschluß zu bringen. Wie das Inhaltsverzeichniß erkennen läßt sind die verschiedensten Richtungen innerhalb der Bühnenkunst zur Berücksichtigung gekommen. Der Verfasser ist von dem Gedanken ausgegangen, daß es keine höhere und niedere Gattung, sondern nur große und geringere Begabungen, Bleibendes und Vergängliches giebt und hat von diesem Gesichtspunkt aus die Auswahl vorgenommen. Vollständigkeit ist nirgends beabsichtigt worden. Auch die Rücksicht auf den augenblicklichen Erfolg konnte nicht den Ausschlag geben, sondern nur die geistige Bedeutung Dessen, was erreicht oder wenigstens angestrebt wurde.

Charlottenburg, Oktober 1899.

Eugen Zabel.

Die Kunst des Vortrags.

Wer von uns ist nicht ein Mal Zeuge der Verlegenheit gewesen, in welche ein ungeschickter Tischredner geräth, wenn er sich in die Kreuz- und Quergänge eines mühsam geschaffenen Satzbaus tief vergraben hat und nun krampfhafte Anstrengungen macht wieder nach Oben zu kommen? Wie von Polypenarmen wird er von den Anhängseln der mißglückten Periode immer fester umklammert und in den Abgrund der Lächerlichkeit hinabgezogen. Wir möchten ihm wie einem Ertrinkenden beispringen, aber es ist vergebens. Man kann Jemanden, der ins Wasser gefallen ist, herausziehen und retten, aber wer sich in das gefährliche Element der freien Rede hineingewagt hat, darf Alles nur von seiner eigenen Geschicklichkeit erwarten. Nicht besser ergeht es dem Unglücklichen, der das Wort ergreift, ohne sich über die Pointe vollkommen klar zu sein oder der sie gar während des Sprechens, im Eifer, seine Sache recht gut zu machen, vergessen hat. Er gleicht einem Kapitän, dessen Schiff Steuer und Segel verloren hat und als Spielzeug der Wellen erbarmungslos hin- und hergeworfen wird. Den beiden Genannten tritt als Dritter im Bunde jener Redner zur Seite, der seinen Dialekt nicht abgelegt hat und in Folge dessen im Kreise festlich gekleideter Männer und Frauen wie in Schlafrock und Pantoffeln erscheint. Er darf sich nicht wundern, wenn Witz und Ironie über das „Heimchen" herfallen, denn der Dialekt ist eine zarte Blume, köstlich an Duft und Frische, wenn sie von dem Heimathgefühl gleichgestimmter Seelen genährt und behütet wird, aber viel zu schwach, um sich auf der großen Heerstraße behaup-

ten zu können, über welche Menſchen von der verſchiedenſten Herkunft und Geſinnung gleichgiltig hinwegmarſchiren.

Die Sprache nicht in ſeiner Gewalt zu haben, in Verlegenheit zu kommen, wie man ſeine Gedanken in klarer und gebildeter Form ausdrücken ſoll, den Worten keinen freien und ſchönen Fluß geben zu können, weiſt auf einen groben Fehler in der Erziehung und einen empfindlichen Mangel in der Entwicklung des Individuums hin. Im Allgemeinen denken wir zu ausſchließlich an die Schriftſprache, an das, was zu Papier gebracht und geleſen wird, an die Wirkung auf's Auge und kümmern uns zu wenig um das geſprochene Wort, das durch's Ohr vermittelt wird und ſich auf dem kürzeſten Wege unſerer Seele und Phantaſie einprägt. Sprechen haben wir Alle gelernt und doch von wie wenigen läßt ſich behaupten, daß ſie in dieſer Kunſt Meiſter ſeien, daß uns nicht ſtöre, wenn ſie den Mund öffnen und uns eine Mittheilung machen! Der einfachſte Bericht irgend einer Sache, die ſich ſoeben auf der Straße zugetragen hat, wird Vielen ſchon zur Qual. Sie wiſſen nicht, wie ſie die Worte ſetzen ſollen. Man mache die Probe mit einem Zeitungsblatt, aus dem man Jemanden etwas vorzuleſen bittet. Wer ſein Ohr für dergleichen Beobachtungen einigermaßen geſchult hat, muß erſchrecken, wenn ſelbſt hochgebildete Leute nicht im Stande ſind, uns ohne Stocken und Stammeln, ohne die Worte mechaniſch herunterzuhaſpeln oder den Sinn derſelben im allgemeinen Gebrumm zu erſticken, den betreffenden Artikel vorzutragen. Das unzureichend entwickelte Formgefühl, ein Erbtheil des deutſchen Geiſtes, der ſich ſofort Etwas zu vergeben fürchtet, wenn er eine Sache nicht nur von Innen heraus erfaſſen, ſondern auch nach Außen hin zur Geltung bringen ſoll, hat auch auf dieſem Gebiet eine ſeltſame Unbeholfenheit zur Folge gehabt. Der Romane meiſtert uns darin mit ſeiner Beweglichkeit und Geſchmeidigkeit ohne weiteres. Die natürliche Geſchicklichkeit, mit welcher ein Italiener, ſelbſt aus den unteren Volksklaſſen, ſeine Mutterſprache behandelt, ſetzt uns in Erſtaunen und erregt unſeren Neid. Das Unruhige, Bewegliche, Nervöſe des äußeren Menſchen, die Lebendigkeit des mimiſchen Ausdrucks, das Aus-

malende und Erklärende der Bewegungen würden wir diesen Leuten gern schenken. Aber diese Melodie der Sprache, die ihrem Munde entströmt, diese Fülle von Wohllaut, an der sich unser Ohr erlabt, dieser ungebrochene Glanz der Aussprache, bei welcher die einzelnen Worte wie die Perlen einer Schnur an einander gereiht werden, wie so ganz unerreichbar scheinen sie uns doch zu sein! Dennoch ist es keine Frage, daß sich Vieles von dem, was uns jetzt als Mangel berührt, einer Verbesserung und Veredelung fähig ist, wenn man nur ernstlich will und sich nicht schämt, seine Fehler einzugestehen.

Bei dem Bankett, welches der dramatische Verein „Urania“ nach seiner im Opernhause schön verlaufenen Jubiläumsvorstellung am Abend in Arnim's Hotel veranstaltete, erhob sich Ernst Possart zu einem Toast auf den deutschen Kaiser. Er rief ihn nicht nur im Allgemeinen als Schirmherr unseres Reiches an, sondern brachte ihn in besonderen Zusammenhang zur dramatischen Kunst, ließ auch bei dieser Gelegenheit einige beherzigenswerthe Bemerkungen über gewisse Eigenthümlichkeiten der deutschen Aussprache fallen. Possart erinnerte daran, daß die Franzosen in ihrem Théâtre français eine allgemein anerkannte Autorität für die Behandlung des Französischen besitzen und daß sie sich bei einem ihrer ersten Schauspieler, einem Got oder Coquelin Belehrung holen, wenn über die richtige Aussprache eines Wortes Zweifel entstehen sollten. So wie der Künstler auf der Bühne Molière's redet, so wird es vom Ohr des Franzosen als Gesetz anerkannt. Wie ganz anders bei uns! Wir wissen noch immer nicht, wie Possart treffend bemerkte, ob wir einen „König“ oder einen „Könik“ von Preußen haben, ob unsere Armee „siegreich“ oder „siekreich“ sei, denn der Norddeutsche hält an der einen, der Süddeutsche an der anderen Aussprache fest. Eine wirkliche Einheit ist bis jetzt nicht zu erzielen gewesen. Ob sie ein Machtwort des Kaisers herbeiführen kann, wie der Künstler in seiner Rede andeutete? Die Stammeseigenthümlichkeit unseres Volkes blickt mit fortwährendem Mißtrauen auf Berlin, wenn es sich um Fragen der Kunst um eine noch weiter gehende Centralisation handelt. Gewisse Leute gerathen dabei in Aufregung, als

ob ihnen die Seele aus dem Leibe gerissen werden sollte. Ohne viel zu fragen, wer in der Sache selbst Recht oder Unrecht hat, will der Partikularismus einfach auf seinem Schein stehen bleiben. Dennoch kann jeder Versuch, auf Fehler und Nachlässigkeiten in der Behandlung unserer Sprache hinzuweisen, sie mit feinem Ohr zu verfolgen und an die Mittel zur Beseitigung der Uebelstände zu denken, nur unseren aufrichtigen Dank verdienen. Daß auf unseren deutschen Bühnen eine mustergiltige Behandlung der Sprache nur in seltenen Fällen zu finden ist, kann Niemandem verborgen bleiben, der in dieser Hinsicht ernsthafte Studien angestellt hat. Ohne Uebertreibung sagt Karl Werder in seinen Vorlesungen über Lessing's „Nathan": „Man wird eher zehn gute Sänger finden als einen guten Sprecher. Was man auf unseren jetzigen Theatern von der Masse der Schauspieler hört, das wird man doch nicht für sprechen halten? Welche konfuse Vorstellung hätte man da vom Sprechen! Das ist ein Jargonniren, worauf das Publikum, das zuhört, konventionell eingeübt ist, aber doch nicht die menschlich poetische Rede." Merkwürdigerweise hat gerade diejenige Bühne, die viele Jahre hindurch von tonangebender Bedeutung für die deutsche dramatische Kunst war, das Wiener Hofburgtheater, in diesem Punkte am meisten gesündigt. Die besten Schauspieler waren in der Behandlung der Vokale und Konsonanten von einer Nachlässigkeit, an welche sich das musikalisch so reich veranlagte Ohr der Wiener unbegreiflich schnell gewöhnte. So wie dort stand der Dialekt vielleicht auf keiner anderen Bühne in Blüthe. Er hat sich auch jetzt noch unerschütterlich behauptet. Charlotte Wolter sagte als Messalina regelmäßig „haite" statt „heute", Lewinsky nennt, wenn er den Waffenschmied Friedeborn spielt, Käthchen sein „thaires" Kind, Sonnenthal sagt „gommen" und „gaum", statt „kommen" und „kaum", und der liebenswürdige Humor Schönes schmeckt unverkennbar nach dem „Bliemchenkaffee" Sachsens.

In Frankreich und in Deutschland haben sich zwei tüchtige Schriftsteller nicht nur praktisch als Meister des Vortrags bewährt, sondern darüber auch ernsthaft nachgedacht und die Frucht ihrer Studien in beachtenswerthen Werken niedergelegt.

Der Franzoſe iſt Erneſt Legouvé, der bekannte Mitarbeiter Scribe's, der Deutſche Emil Palleske, der volksthümliche Biograph Schiller's. Die Bücher beider Autoren liegen in neuen Auflagen vor, Beweis genug, daß die von ihnen verſuchten Ausführungen kein Schlag ins Waſſer waren, ſondern nach vielen Richtungen anregend gewirkt haben. Legouvé's „Art de lecture“ und Palleske's „Kunſt des Vortrags“ ſind nach Form und Inhalt gerade ſo verſchieden wie ihre Verfaſſer in Bezug auf Talent und Stellung in der Geſellſchaft von einander abwichen. Legouvé iſt geborener Pariſer und als ſolcher von dem Ruhm, den die Metropole zu allen Zeiten ausgeſtrahlt hat, früh beſchienen worden. Er hat die Glanzzeit des Pariſer Theaters mitgemacht und wird als dramatiſcher Autor grade ſo lange wie ſein Freund Scribe genannt werden, mit dem er ſich Arm in Arm die Bühnen zu erobern verſtand. Wie gut es das Geſchick mit ihm gemeint hat, geht ſchon daraus hervor, daß drei der größten tragiſchen Schauſpielerinnen Stücke von ihm über die Taufe hielten und zu lang dauerndem Erfolg brachten. Die Mars ſpielte zum erſten Mal ſeine „Louiſe de Lignerolles“, die Rachel ſeine „Adrienne Lecouvreur“ und die Riſtori ſeine „Medea“. Drei Trümpfe und drei Triumphe, die viel von ſich reden machten und Legouvé zum Rang eines ſiegreichen Bühnenfeldherrn erhoben. Daneben war er Eſſayiſt und Romanſchriftſteller, vor Allem aber „Conferencier“. Seine Vorträge, die er ſchon beim Beginn ſeiner Laufbahn am Collège de France über die Entwicklungsgeſchichte der Frauen hielt und unter großer Theilnahme des Publikums ſpäter fortgeſetzt hat, zeigten ihn immer im Mittelpunkt des franzöſiſchen Literaturlebens. Selbſt als Greis hat er es verſtanden ſich in unverminderten Anſehen zu behaupten.

So gut hat es Emil Palleske nicht gehabt. In einer kleinen Stadt Pommerns, in Tempelburg, geboren, blieb er längere Zeit in kleinen Verhältniſſen, ohne das Ziel, das ihm vorſchwebte, zu erreichen. Als Schauſpieler füllte er in Stettin ſchlecht und recht das Fach eines Charakterſpielers aus, bis er nach Oldenburg in beſſere Verhältniſſe kam und ſich unter dem fördernden

Einfluß von Julius Mosen und Adolph Stahr weiter ausbildete. Aber er mochte wohl selbst fühlen, daß sein Darstellungstalent nicht ausreichte, um ihn auf die Dauer über die Mittelmäßigkeit zu erheben. Er hängte die Kostüme an den Nagel und schloß den Schminkkasten zu, um jene Thätigkeit als Wandervorleser zu beginnen, die er bis an sein Lebensende fortgesetzt hat. Durch seine Vorlesungen klassischer Dichtungen sowie der Gedichte und Erzählungen Fritz Reuter's hat er sich weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus einen Namen zu machen verstanden, ohne daß er deshalb seinen literarischen Arbeiten untreu geworden wäre. Einen schönen Traum, dem er sehnsüchtig nachgegangen war, mußte er allerdings im Lauf der Jahre aufgeben. Er hielt sich für einen dramatischen Dichter und schrieb in den fünfziger Jahren seinen „König Monmouth", „Achilles" und „Oliver Cromwell". Aber die Bühnen verhielten sich diesen Dramen gegenüber gleichgiltig und wo sie zur Aufführung gelangten, gefielen sie nicht. Um so größern Erfolg hatte er mit seiner Schillerbiographie, die zum hundertjährigen Geburtstage des Dichters erschien und seitdem immer wieder neue Auflagen erlebt hat, ein Werk, das aus ernsten Quellenstudien hervorgegangen ist und seinen Zweck, Begeisterung für die Werke unseres volksthümlichsten Dichters zu erwecken, noch jetzt in hohem Maße entspricht. In der „Kunst des Vortrags", die kurz vor seinem Tode erschien, hat Palleske nicht nur die Gesetze seiner Kunst aufzustellen versucht, sondern auch interessante Mittheilungen über seine ganze Entwickelung als Schauspieler und Vorleser veröffentlicht. Als deutscher Schriftsteller strebt er nach dem Lob der Gründlichkeit und systematischen Fassung seines Themas. Er holt viel weiter aus als der Franzose, der fast ausschließlich aus seiner eigenen Erfahrung schöpft. Legouvé plaudert, während Palleske Untersuchungen anstellt. Beide Männer ergänzen sich, sie gehören zu einander durch die große Liebe, die sie für ihre Kunst hegen und die entschiedene Begabung, mit welcher sie ihr Talent ausgeübt haben.

Legouvé durfte sich rühmen, durch seine Kunst des Vortrags eines der bekanntesten Stücke für die Bühne gerettet zu haben,

Digitized by Google

eben die vorhin erwähnte „Adrienne Lecouvreur“. Scribe las das Drama, wie es in Frankreich Sitte ist, den Schauspielern des Théâtre Français vor, aber sei es, daß die Künstler bei schlechter Laune waren oder daß es Scribe nicht verstand, der Rachel den Uebergang aus den tragischen Höhen des Corneille und Racine zu seiner Prosa begreiflich zu machen, die berühmte Tragödin lehnte es kurzweg ab in diesem Schauspiel aufzutreten, und entschuldigte sich damit, daß die Rolle ihrer Begabung nicht entspreche. Die alte Ausrede! Schon war Scribe entschlossen, das Werk irgend einem anderen Pariser Theaterdirektor zu geben, als ihn Legouvé um einen kleinen Aufschub für seine Entschließung bat. Er las das Drama der Rachel nochmals vor, aber nicht im Theater, vor allen ihren Kollegen, sondern in ihrer Wohnung, vor wenigen Freunden. Er richtete es außerdem klug ein, indem er die Figur der Adrienne im Vortrag etwas höher und pathetischer stimmte, als es von Scribe geschehen war. Der Eindruck war diesmal ein so großartiger, daß die Tragödin sich immer mehr für die Handlung und die Rolle erwärmte, dem Vorleser zum Schluß gerührt um den Hals fiel und die Adrienne mit dem bekannten unvergleichlichen Erfolge seitdem überall spielte.

Was Palleske als Vorleser zu leisten vermochte, ist namentlich in den sechziger und siebziger Jahren von allen Kunstverständigen dankbar anerkannt worden. Er hatte dem Vorlesen von Dramen jene Einfachheit und Natürlichkeit zurückgegeben, durch welche sich ihrer Zeit Tieck und Holtei ausgezeichnet haben und die später bei vielen ihrer Nachfolger äußern Effekten zu Liebe immer mehr verloren gingen. Palleske hat aber auch das Verdienst, das Bild einer der gefeiertsten deutschen Schauspielerinnen im Hinblick auf eine ihrer klassischen Deklamationen treu erhalten zu haben. Seine bis in die kleinsten Einzelheiten genaue Beschreibung der Art, wie Sophie Schröder Schiller's „Taucher“ deklamierte, ist ein kleines Meisterstück und läßt uns nur aufrichtig bedauern, daß wir von den Leistungen bedeutender Bühnendarsteller nur wenige solcher treffender Analysen besitzen.

Die technische Schulung der Stimme ist die erste und uner-

läßlichſte Vorausſetzung für Jeden, der ſich dieſes koſtbaren Inſtruments bedienen will, um ſeine Gedanken und Empfindungen auf Andere zu übertragen. Ob er auf der Kanzel ſteht und das Wort Gottes einer andächtigen Gemeinde verkündigt, ob er als Volksvertreter im Kampf um Freiheit und Recht die Intereſſen ſeiner Wähler zu verfechten hat, ob er in der Robe des Staatsanwalts oder Richters ſteckt oder auf der Bühne als Interpret unſerer Klaſſiker vor dem Publikum erſcheint, er hat in jedem Fall die Aufgabe, für die Ausbildung ſeines Organs Sorge zu tragen, die Leiſtungsfähigkeit ſeiner Stimmbänder, ſo weit es möglich iſt, zu verſtärken und zu verfeinern. Wenn er es klug anfängt, wird der Eine immer gern bereit ſein vom Andern zu lernen, nicht nur nach Goethe'ſchen Anweiſungen der Komödiant vom Pfarrer, ſondern ebenſo gut der Juriſt vom Parlamentarier und umgekehrt. Niemand kommt mit einem vollkommen durchgebildeten Sprechorgan zur Welt. Es giebt zwar Stimmen, die uns durch ihre natürliche Wärme und Schönheit erfreuen und die wir ſchon um ihrer ſelbſt willen gern anhören. Bleiben ſie aber ungeſchult, ſo merkt man bald, wie viele Fehler ihnen für die höchſten Wirkungen, die durch ſie erreicht werden könnten, anhaften. Selbſt wenn die Ausſprache ſämmtlicher Konſonanten und Vokale tadellos ſein ſollte, was aber nur in den ſeltenſten Fällen zutreffen dürfte, erkennt man bald, daß die Verbindung der Regiſter Mängel aufweiſt, daß gewiſſe hohe und tiefe Töne unfertig ſind und aus dem Bruſtkaſten, ſo zu ſagen, erſt hervorgelockt werden müſſen. Eine Stimme, die von der Natur das Geſchenk der Schönheit, Kraft und Geſundheit empfangen hat und zugleich durch Uebung und unabläſſige Selbſtbeobachtung künſtleriſch durchgebildet iſt, gehört zu den glänzendſten Empfehlungen des Menſchen, mag er einem Beruf angehören, welchem er wolle.

Wie viel fehlt aber, bis ein ſolches Ideal von Stimmbildung erreicht wird! Die meiſten wiſſen es gar nicht, von welchen Mängeln ſie bei der Behandlung ihrer Sprache behaftet ſind. Das Elend fängt gewöhnlich ſchon beim Athemholen an. Die richtige Eintheilung des Athems iſt an ſich eine Kunſt, die

beim Vortrag im Schweiße des Angesichts gelernt werden will. Unsere Gesanglehrer wissen davon zu erzählen, welche Mühen sie ausstehen, bis sie ihren Schülern das richtige Athemholen beibringen, und wie viele es unter ihnen giebt, die damit niemals in ihrem Leben fertig werden. Von Rubini erfahren wir, daß man ihn niemals athmen gehört habe. Das spricht für eine ungewöhnliche technische Durchbildung, wie man sie nur in auserlesenen Fällen heut zu Tage antrifft. Namentlich finden wir unter den Schauspielern nur wenige, die richtig Athem holen können. Dagegen kennen wir viele und sogar sehr berühmte Künstler, die von der Sache überhaupt keine Ahnung haben, die jede leidenschaftliche Rede in geradezu abscheulicher Weise durch Schluchzen unterbrechen, wenn ihnen die Luft ausgeht und die daher hastig, unter hörbarer Anstrengung, die entleerten Lungen wieder füllen müssen. Wer wirklich künstlerisch zu sprechen gelernt hat, wird diesen Fehler mühelos vermeiden, indem er nicht mit dem letzten Rest des Athems spricht, sondern sich schon früher, je nachdem es der Sinn des Satzes erlaubt, mit dem nöthigen Luftquantum verproviantirt und dadurch jenes abscheuliche, krampfhafte Schluchzen unmöglich macht. Wer als Schauspieler an dieser schlechten Angewohnheit leidet, bereitet nicht allein den Zuschauern eine wirkliche Qual, durch die er sich um einen großen Theil seiner besten Wirkungen bringt, sondern muß auch seine physischen Kräfte vor der Zeit aufreiben. Legouvé erzählt, wie Talma im Anfang seiner Laufbahn nach einer längeren Tirade jedes Mal erschöpft in der Coulisse zusammenbrach, während einer seiner Kollegen, Dorival, der von schwächlicher Statur war und auch über keine bedeutenden Stimmmittel verfügte, die längsten Sätze sprechen konnte, ohne zu ermüden. Talma bat ihn, sein Geheimniß zu verrathen, aber dieser antwortete mit einer Ausrede und wollte das, was er gelernt hatte, nicht preisgeben. Da versteckte sich Talma eines Abends, als Dorival spielte, im Souffleurkasten und beobachtete ihn genau. Er erkannte sofort, daß die ganze Ueberlegenheit desselben nur darin bestand, daß er zur richtigen Zeit Athem holte, deshalb auch weder müde wurde noch auch seine Rede

durch das Geräuſch des verſpäteten Luftſchnappens zerhackte.

Einer der am meiſten verbreiteten Fehler der Ausſprache iſt Das, was die Franzoſen „grasseyer“ nennen, die Gewohnheit, das „r“ nicht mit der Spitze der Zunge vorn an den Zähnen, ſondern am Gaumen zu bilden. Durch dieſe ſchlechte Manier wird der Konſonant um ſeine ganze natürliche Schönheit und Kraft gebracht, innerlich gebrochen und molluskenartig verbildet. Faſt alle Pariſer haben dieſe Angewohnheit. Das „r“ ſteckt ihnen hinten in der Kehle, was am meiſten bei den Bewohnern von Marſeille der Fall iſt. Legouvé iſt unparteiiſch genug das Fehlerhafte dieſer Ausſprache hervorzuheben, wenn ſie auch in Paris allgemein iſt. Beſitzt jemand das volle rollende „r“, ſo fällt das geradezu auf und man ſagt von ihm: „il vibre“. Das Ohr des Italieners findet das „grasseyer“ unerträglich, es verlangt namentlich auf der Bühne die unentſtellte breite Muskulatur des Zungen-„R“, wie wir es von Roſſi und Salvini ſo oft gehört haben. Wie Legouvé mittheilt, war ein berühmter Opernſänger in Paris, Alizard, genöthigt, ein Engagement in Italien auszuſchlagen, weil er an dem Gaumen-„R“ litt und graſſeyirte. Ein anderer namhafter Schauſpieler wurde durch einen glücklichen Umſtand von dieſem Fehler befreit, den er auf alle nur denkbare Weiſe, aber immer vergeblich, abzulegen verſuchte. Neben ſeinen verzweifelten Sprechübungen verfolgte er noch ein anderes Ziel, nämlich die Hand eines jungen Mädchens zu erringen, das er von Herzen lieb gewonnen hatte. Aber er ſchien nicht vorwärts zu kommen, weder mit dem rollenden „r“ noch mit ſeiner Liebesangelegenheit. Eines Abends iſt ihm aber bei ſeinem Ideal das Glück günſtig. Er empfängt die Zuſicherung ihrer Liebe und ſtürzt wonnetrunken die Treppe hinunter auf die Straße. Er nimmt immer vier Stufen auf ein Mal und ruft, als er an der Loge des Portiers anlangt, dieſem mit Stentorſtimme zu, daß er öffnen ſoll. „Cordon, s'il vous plaît!“ kommt es voll und prächtig aus ſeiner Kehle und ſiehe da! im Moment der freudigen, leidenſchaftlichen Erregung hat ſich ein herrliches, rollendes und ratterndes „r“ eingeſtellt. Der junge Mann traut ſeinem Glück noch nicht recht und wie-

derholt das Wort „Cordon!“ ein paar Mal, aber immer bleibt der Effekt derſelbe. An einer Biegung der Straße ſieht er eine große Ratte über den Weg laufen. Er erſchrickt und ruft laut aus: „un rat!“ Wieder das lang entbehrte, ſehnſüchtig erwartete Zungen-„R“. Er iſt gerettet, nachdem ſeinem Fleiß das Glück ſeiner Liebe zu Hilfe gekommen war.

Eine ebenſo hübſche Geſchichte erzählt Palleske am Anfang ſeines Buches, deſſen erſtes Kapitel die Ueberſchrift trägt: „Jugendgeſchichte meines R.“ Er erinnert zuerſt an den Anfang des zweiten Kapitels von Fritz Reuters „Stromtid“, wo die beiden kleinen Zwillinge Lining und Mining ſich über des Großvaters Perrücke unterhalten und beide das „R“ nicht herausbekommen können, obwohl Lining ſich dieſes Mangels bewußt iſt und eine entſchiedene, wenn auch erfolgloſe Anſtrengung macht, dieſem Konſonanten in ihrem Munde zum Daſein zu verhelfen. Dann bekennt Palleske, daß er noch als dramatiſcher Anfänger das Zungen-„R“ nicht ſprechen konnte und anſtatt die „Trümmer des römiſchen Reiches“ ungefähr ſprach die „Tchümmer des chömiſchen Cheiches.“ Er kam zu Theodor Döring, der ihn ſcharf in die Schule nahm und ein Recht hatte ſich auf ſein vorzügliches „r“ etwas einzubilden; denn wenn er als Piepenbrink in den „Journaliſten“ von Freytag auftrat und „Kellner!“ rief oder nachher zu Bolz ſagte: „Alter Junge, Ihr habt doch eine Eintrittskarte!“, ſo rollte ihm das „r“ noch in ſeinen letzten Lebensjahren wie ein kleines Gewitter über die Zunge. Döring empfahl Palleske das Mittel anſtatt: treffen ſtundenlang: „tedbeffen“ zu ſagen, gleichſam eine Brücke zur richtigen Ausſprache zu bauen und ſich auf dieſer allmählig ans Ziel zum rollenden „r“ mit der flatternden Zunge zu ſchleichen. Die Kur ſchlug an. Bald konnte ſich der Patient als geheilt vorſtellen und ſeitdem iſt ihm natürlich der vollſtändige Beſitz dieſes Konſonanten nicht wieder verloren gegangen. Ebenſo ſchlecht wie die Pariſer ſprechen ihn übrigens die Engländer aus, worauf zuerſt Stockhauſen aufmerkſam gemacht hat. Bei den Worten „right“ oder „ready“ laſſen ſie die Zungenſpitze in der Mitte des harten Gaumens zu weit nach hinten anſchlagen, wodurch ſie den Kon-

ſonanten verdunkeln und ſeinen Klang eigenthümlich verwiſchen. Der Unterſchied zwiſchen dieſem engliſchen und dem deutſchen rollenden „r“ iſt ſo groß, daß wir kaum verſtanden werden, wenn wir z. B. in London nach der „Ryderſtreet“ fragen und die engliſche Ausſprache nicht befolgen.

Von den ſonſtigen Fehlern der Ausſprache iſt das Liſpeln eine um ſo weniger zu ertragende üble Angewohnheit, als ſie ſich bei einiger Mühe unfehlbar beſeitigen läßt. Das Liſpeln beſteht darin, daß man die Zähne nicht feſt aneinander legt und in den dadurch gebildeten Zwiſchenraum die Zunge zu weit eintreten läßt, wodurch das „ſ“ dem franzöſiſchen „z“ ähnlich wird. Man kommt ganz von ſelbſt zur richtigen Ausſprache, wenn man ſich oft Mühe giebt das „ſ“ zu ſprechen, dabei aber die Zungenſpitze auf die innere Fläche der Vorderzähne zu richten. Keine ſchlechte Angewohnheit, ſondern eine wirkliche Krankheit iſt dagegen, wenigſtens in den meiſten Fällen, das Stottern. Zu ſeiner Bekämpfung reichen die gewöhnlichen Hausmittel nicht aus. Die Kunſt des Arztes kann dabei allein heilſam eingreifen. Sicherlich wird es ihr möglich ſein, das Uebel zu lindern, ſowohl durch techniſche Uebungen im Sprechen wie durch Stärkung der Willenskraft. Ob es ſich aber vollkommen beſeitigen läßt, nämlich ſo, daß der Zuhörer in keinem Fall mehr an das Leiden erinnert wird, iſt eine Frage, die ſich nur ſchwer beantworten läßt und die von vielen Autoritäten rundweg verneint wird.

Wenn das Théâtre français in Paris mit Stolz auf ſeine Vergangenheit zurückblickt und ſich von den andern Bühnen vornehm abſchließt, ſo thut es das zunächſt deshalb, weil ihm faſt ausnahmslos zu allen Zeiten die größten ſchauſpieleriſchen Talente Frankreichs angehört haben. Jeder Künſtler ſtrebt nach der Bühne Molière's, weil er ſich bewußt iſt, nur auf dieſem Boden die höchſte Anerkennung für ſein Talent erlangen zu können. Es iſt aber damit für ihn auch noch die Befriedigung eines beſonderen Ehrgeizes verknüpft, weil er weiß, daß er dadurch nicht allein in ſeinem Berufe die oberſte Stufe erreicht, ſondern auch in Bezug auf geiſtiges und geſellſchaftliches Anſehen

bedeutend wächst. Die ersten Künstler der tonangebenden Bühne Frankreichs sind stets auch zu den ersten Persönlichkeiten der Pariser Gesellschaft gezählt worden und sie haben sich dieses Vorzugs durch allgemeine Bildung und Begabung, die über ihre Bühnenthätigkeit weit hinausreicht, zu verdienen gewußt. Der Sociétaire, der nicht nur seine Rollen spielt, sondern an der literarischen und künstlerischen Leitung des Instituts mitbetheiligt ist, wird schon durch diese Rechte und die daraus erwachsenden Pflichten gezwungen, seinen Horizont geistig weiter auszudehnen, als es unsern Schauspielern meistens Bedürfniß ist. Wohl kommt es auch bei uns vor, daß ein darstellender Künstler sich noch für etwas Anderes als die ihm zunächst liegende Aufgabe interessirt, daß er auf eine gehaltvolle Lektüre Werth legt, oder selbst zu schriftstellern versucht, daß er seine Mußestunden mit musikalischen Studien ausfüllt, daß er zeichnet, malt oder modellirt. Aber dergleichen Fälle bilden nur verschwindende Ausnahmen, die jeder Unparteiische mit Freuden gelten lassen wird, die aber doch die allgemeine Regel nicht umstoßen können.

Jedenfalls ist die Liste der Schauspieler des Théâtre français, die sich nicht nur auf der Bühne, sondern auch auf andere Weise geistig hervorgethan haben, eine ganz bedeutende. Samson, der Lehrer der Rachel und einer der vollendetsten Meister des Vortrags, hat nicht nur ein überaus schätzenswerthes Lehrgedicht über die Schauspielkunst, sondern auch selbstständige dramatische Arbeiten verfaßt, von denen sich das Lustspiel: „Familie Poisson“ lange auf dem Repertoire erhalten hat. Regnier, einer der feinsten Darsteller auf dem Gebiet der komischen Charakterrollen, hat mit Leroy zusammen das Schauspiel „Le chemin retrouvé“ geschrieben, das auch auf deutschen Bühnen unter dem Titel „Umkehr“ freundlich aufgenommen worden ist. Unserm Kaiser Wilhelm wurde in Wien noch vor einigen Jahren dieses Stück mit Sonnenthal und der Wolter als Festvorstellung im Burgtheater geboten. Von Regnier sind außerdem vor kurzem gehaltvolle Memoiren erschienen, worin dieser Schauspieler seinen Entwicklungsgang als darstellender Künstler anschaulich und mit gutem Humor beschreibt. Augustine Brohan war

nicht nur eine unübertrefflich geiſtvolle Darſtellerin Molière'ſcher Rollen, unvergleichlich durch Keckheit des Humors, ſondern ſie ſchrieb auch eine Anzahl Proverbes und kleinerer Stücke, die ſich mit Ehren im Théâtre français ſehen laſſen konnten. Die witzigen Feuilletons, die ſie im „Figaro" veröffentlichte und worin ſie zierliche aber ſcharfe Pfeile gegen manchen ihrer früheren Freunde wie Victor Hugo ſchleuderte, machten in den literariſchen Kreiſen von Paris um ſo mehr Aufſehen, als man die ſcharfe Zunge, den allzeit ſchlagfertigen Witz der Künſtlerin ſchon aus den Salons kannte, in denen ſie verkehrte. Got, der Doyen des Inſtituts, der Freund Augier's, deſſen Giboyer er in klaſſiſcher Weiſe verkörperte, hat eine fünfaktige Tragödie unter dem Titel „François Villon" verfaßt und daraus einen Operntext gemacht, dem er ſpäter zuſammen mit E. Fouſſier ein anderes Libretto unter dem Titel: „L'Esclave" folgen ließ. Daß Beides brauchbare Arbeiten geweſen ſind geht aus dem Umſtande hervor, daß ſich ein Komponiſt wie Membrée dazu verſtanden hat ſie in Muſik zu ſetzen und das Pariſer Opernhaus gern bereit war die Werke aufzuführen.

Das oben erwähnte Lehrgedicht von Samſon über die Schauſpielkunſt iſt eine ebenſo eigenthümliche wie werthvolle literariſche Erſcheinung voll trefflicher Gedanken und Beobachtungen, ein Seitenſtück zu Boileau's „Art poétique". Samſon hatte ſein „Art téâtral" ſchon bei ſeinen Lebzeiten drucken laſſen, aber das Buch nur in einer geringen Anzahl von Exemplaren an ſeine Schüler und Freunde vertheilt. Nach ſeinem Tode veranſtaltete ſeine Tochter, Madame Touſſaint, eine neue Ausgabe ſeines Werks und fügte demſelben einen liebenswürdigen Brief von Augier an Samſon als Dank für die Ueberſendung des Buches und eine Vorrede von Coquelin mit intereſſanten Erinnerungen an den ausgezeichneten Schauſpieler bei. Der Engländer G. H. Lewes, der Biograph Goethes, hat das Gedicht gut gekannt, denn er citirt mehrfach Stellen daraus in ſeiner Schrift: „Ueber Schauſpieler und Schauſpielkunſt." Er meint, daß jeder gewiſſenhafte Künſtler die Rathſchläge dieſes vortrefflichen Werkes wohl beherzigen ſollte. Uns iſt aber noch kein Schauſpieler

vorgekommen, der dieſe Arbeit überhaupt nur gekannt, geſchweige denn ſich nach den darin enthaltenen Lehren gerichtet hätte. Und doch handelt es ſich darin keineswegs um ſchöngeiſtige oder unfruchtbare Betrachtungen, ſondern um koſtbare Erfahrungen, die der Künſtler während ſeiner langen Laufbahn als Schauſpieler und dramatiſcher Lehrer geſammelt hatte. Wie viel ſein Unterricht werth war, konnte man aus der Verzweiflung ermeſſen, die eines Tages die Rachel erfaßte, als ſie ſich mit ihm überworfen hatte und in Folge deſſen beim Studium der Rollen auf ſich allein angewieſen war. Sie kam in die tödtlichſte Verlegenheit und dachte einen Augenblick ernſtlich daran, das Theater zu verlaſſen. Sie war ſich ihrer genialen Begabung wohl bewußt und für die Momente der großen, unmittelbaren Leidenſchaft bedurfte ſie gewiß keiner Anweiſung. Aber ſie hatte ſich ſo daran gewöhnt, die Uebergänge aus einer Stimmung in die andere, die Rolle im Einzelnen nach ſeinen Ideen zu entwickeln, daß ſie ſich ohne dieſe Hilfe zunächſt gar keinen Rath wußte.

Samſon war inſofern ein Schauſpieler aus der alten Schule, als ihn einzig und allein das geſprochene Wort, die Kunſt des Vortrags, auf der Bühne intereſſirte. Alles, was in der Gegenwart ſowohl in Frankreich wie in Deutſchland immer mehr zur Hauptſache gemacht wird, Dekorationen, Gruppirungen, hiſtoriſche Genauigkeit in den Koſtümen, Beleuchtungseffekte und Aehnliches, ließ ihn völlig kalt. Er ſpottete wohl gar darüber, wenn die Rückſicht auf dieſe Aeußerlichkeiten die Wirkung, die durch das Wort des Dichters erzielt werden ſollte, aufzuhalten oder zu vermindern drohte. Was würde ein ſolcher Künſtler zu den Errungenſchaften der neueſten Schule geſagt haben, der die Klarheit der Sprache als akademiſcher und veralteter Zopf gilt und die ſich auf die Entdeckung etwas Beſonderes zu Gute thun, daß der Schauſpieler jeden Schönheitsſinn und muſikaliſchen Fluß aus ſeiner Rede verbannen, daß er nur noch ſtockend ſprechen, die Sätze nur zerhackt hervorbringen dürfe, als ob die Figuren unſerer großen Dichter am Gehirnſchwund litten und das Band zwiſchen Sprechen und Denken ſich bei ihnen beſtändig lockere? Jedenfalls iſt es nicht zu beſtreiten, daß die Rück-

ſicht auf ſtilgemäße Ausſtattung im Verein mit ſolchen irrigen Theorien viel dazu beigetragen hat, die Pflege des kunſtvollen Vortrags zu vernachläſſigen. Deutlich, ſinngemäß, natürlich, erwärmend, hinreißend ſprechen zu können, wie viel gehört dazu, bis dieſe Steigerung zur Vollkommenheit bei einem unſerer Künſtler zur Wahrheit wird! Selbſt wenn Dieſer und Jener ein Mal den richtigen Weg erkannt haben ſollte, verſagen ihm die Kräfte, bis er an's Ziel kommt oder er verrennt ſich noch vorher in irgend welche ſtörende Manier und Künſtelei. Alles, was auf der Bühne geſprochen wird, muß von den Zuſchauern unbedingt verſtanden werden. Dieſe ſollten von Rechts wegen ſogar in der Lage ſein, ſich das Eintrittsgeld zurückgeben zu laſſen, wenn die Schauſpieler undeutlich reden, ſei es weil ſie auf einem akuſtiſch ungünſtigen Platz auf der Bühne ſtehen, ſei es, weil ſie überhaupt dazu neigen, die Sätze ohne die erforderliche Schärfe und Klarheit zu bilden. Dies iſt das oberſte Grundgeſetz für jeden Vortrag und wer dagegen verſtößt, iſt im Grunde ein Dilettant, mag er ſich im Uebrigen auf ſeine Fertigkeit noch ſo viel einbilden. Hören wir nur, wie Samſon dieſe Forderung in ſeinem Lehrgedicht zum Ausdruck bringt:

„Je préfère aux poumons de Stentor et d'Hercule
La voix, qui sans effort nettement articule,
Parlez distinctement, c'est la première loi
Et que chaque syllabe arrive jusqu'à moi.“

Man kann ſagen, Das ſei ja ſelbſtverſtändlich! Aber wie oft wird dagegen geſündigt! Solche Wahrheiten können in der Kunſt gar nicht oft genug gepredigt werden, gerade ſo wie die zehn Gebote, die ja auch ſelbſtverſtändlich ſind und gegen die doch viele Menſchen verſtoßen. Samſon nimmt in den acht Geſängen ſeines Lehrgedichts die verſchiedenſten Gegenſtände durch, immer mit Geiſt und ohne trockene Schulmeiſterei. Wir hören ſo oft von Laien die Meinung aufſtellen, daß ſich der wahre Künſtler der Begeiſterung des Augenblicks überlaſſen müſſe. Erfahren ſie dann, daß Dasjenige, was ihnen als Inſpiration erſchienen iſt, die ſorgſamſte Vorbereitung und den emſigſten Fleiß zur Vorausſetzung hat, und wenn es einmal feſtſteht, in

den meiſten Fällen niemals wieder verändert wird, ſo ſind die um eine Illuſion ärmer, weil ſie ſich von der Art des ſchauſpieleriſchen Studiums eine ganz falſche Auffaſſung gemacht haben. Selbſtverſtändlich wird dem wirklichen Künſtler die wahre Begeiſterung bereits im Studirzimmer oder auf den Proben gekommen ſein, während er am Abend für das Publikum ein fertiges, in allen Einzelheiten genaues Bild in ſeiner Seele tragen muß. Man höre nun, wie reizend ſich die entſprechenden Anweiſungen bei Samſon ausnehmen! Er hüllt die ſtrengen Lehren ſeines dramatiſchen Unterrichts in die bunte Hülle ſeiner Verſe wie der Apotheker die bittere Pille, welche die Kinder ſchlucken ſollen, mit Zucker beſtreut:

„Oui, chaque personnage à vos soins confié,
Dans ses moindres détails veut être étudié.
Mais devant le public, que l'étude s'efface!
Sachez de vos efforts nous dérober la trace.
Que le texte par vous mille fois répété
Sorte de votre bouche avec facilité.
Méditez, réglez tout, essayez tout d'avance,
Un assidu travail donne la confiance;
L'aisance est du talent le plus aimable attrait;
Un jeu bien préparé nous semble sans apprêt.“

In den beiden erſten Geſängen des „art théâtral“ erörtert Samſon allgemeine Regeln und Geſetze, die ſich auf den Vortrag beziehen. Er ſetzt den Unterſchied zwiſchen Deklamiren und Sprechen auseinander, er giebt Rathſchläge wegen der Behandlung des Reimes, er ſpricht von ſchlechten Angewohnheiten der Schauſpieler wie der Neigung, die Aufmerkſamkeit des Publikums durch einen billigen Spaß von der Hauptſache abzulenken oder aus dem Rahmen des Ganzen herauszutreten. Der wahre Künſtler müſſe den billigen Erfolg, den ihm der Unverſtand der Menge ſo gern zugeſteht, verſchmähen und nur auf das Urtheil der Kenner Werth legen. Er ſagt in dieſer Beziehung:

„Le vrai talent, des sots craignant d'être loué,
N'aime que le succés par le goût avoué.
Soyez d'un art charmaut noblement idolâtre.
A la ville honnête homme, il faut l'être au théâtre.“

Vom sechsten Gesang an nimmt Samson das klassische Repertoire des französischen Theaters durch und bespricht die Hauptrollen im Hinblick auf ihre Bühnendarstellung. Diese Analysen dringen so tief in das Wesen der Sache ein und beruhen auf einer so genauen Kenntniß der Schauspielkunst, daß sie das Lob Augier's, der sie in ihrer Art wirkliche Meisterstücke nennt, in jeder Weise verdienen. Am glänzendsten spricht Samson über die Rolle des Figaro, aber auch Alles, was er über Andromaque und Polyeucte, über den Misanthrope und die Frauenschule sagt, ist überaus beherzigenswerth und treffend. Wie gründlich er dabei zu Werke geht ersieht man schon daraus, daß er sich in einem Gesang ausschließlich mit den Rollen der Kammerdiener und Soubretten beschäftigt. Der Alexandriner, der mit seiner gleichmäßig schaukelnden Bewegung für unser Gefühl trocken und langweilig ist, zwingt doch wieder der Rede eine große Bestimmtheit ab. Er duldet nichts Verschwommenes und Halbgedachtes und paßt in Folge dessen vortrefflich zu Auseinandersetzungen von Theorien und künstlerischen Analysen.

„Allein der Vortrag macht des Redners Glück!", dieses von Faust verspottete Wort Wagner's hat dennoch seine volle Berechtigung. Im Leben und in der Kunst kommt es nicht nur darauf an, was gesagt wird, sondern ebenso sehr, wie es gesagt wird. Für unsere klassischen Dichtungen, die ja unserem Herzen unvergleichlich näher stehen als Corneille und Racine den Franzosen, könnten wir einen Lehrmeister wie Samson dringend brauchen. Er würde das Urtheilsvermögen für Das, was innerhalb dieser Kunst richtig und falsch ist, schärfen und dadurch der Fluth dilettantischer Meinungen, die man selbst von gebildeten Leuten zu hören bekommt, einen Damm entgegensetzen. Und weshalb sollte dem poetischen Vortrag in unserem Erziehungsplane nicht ein ganz anderer Rang zugewiesen werden können, als es jetzt der Fall ist? Wenn es zur Ausbildung einer jungen Dame aus den besseren Ständen gehört, daß sie sich mit Musik und Zeichnen beschäftigt, so kann man ebenso gut verlangen, daß sie im Stande sei, ein Goethe'sches Gedicht mit verständigem Ausdruck und natürlichem Gefühl zum Vortrag

zu bringen. Meiſtens wird ein ſolcher Verſuch garnicht gewagt und, wenn es dennoch geſchieht, darf man ſicher ſein, daß er von den Zuhörern mit ironiſchem Lächeln aufgenommen wird. Sie wiſſen eben, was ſie aller Wahrſcheinlichkeit nach zu erwarten haben: ein gewaltſam eingepauktes, halb verſtandenes und mit affektirter Stimme vorgetragenes Gedicht. Die Meiſten halten ſich dabei das Taſchentuch vor das Geſicht, um ihr Lachen zu verbergen. Mit einem Schubert'ſchen Liede werden unſere Damen weit eher fertig, als wenn man ihnen die Zumuthung ſtellen wollte, eine Schiller'ſche Ballade oder den „Erlkönig" zu deklamiren. Auf dieſem Gebiete liegt in unſerer Erziehung ſo ziemlich Alles im Argen. Das geringe Maß von Können und Wiſſen, das ſich der Einzelne in Bezug auf die Kunſt des Vortrags angeeignet hat, rührt von Lehrern her, die ſelbſt nicht viel davon verſtehen. Tritt er ſpäter ins Leben ein, ſo kommt es ihm dumm vor, ſich mit der Sache weiter zu beſchäftigen. Er begnügt ſich damit, ins Theater zu gehen und ſich Alles von den Schauſpielern vormachen zu laſſen. Aber die häusliche Pflege des poetiſchen Vortrags ſollte ein weites Gebiet umfaſſen, das ſich mit der Bühnendarſtellung in keiner Weiſe zu decken braucht. Der Künſtler, der auf der Bühne ſchafft, der von Dekorationen und Koſtümen unterſtützt wird, deſſen Aufgabe darin beſteht, mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit in einer Rolle aufzugehen, kommt aus einer ganz anderen Welt und bereitet dieſer Kunſtpflege gar keine Konkurrenz. Er würde auch nur bis zu einem gewiſſen Grade als Vorbild anzuſehen ſein, denn in ſeiner Kunſt tritt der lyriſche und epiſche Vortrag nicht ſelbſtſtändig hervor, ſondern bildet nur einen organiſchen Theil des dramatiſchen Ganzen. Wir haben es oft erlebt, daß Schauſpieler im Salon mit deklamatoriſchen Leiſtungen keinen guten Eindruck hinterlaſſen, weil ſie die großen Züge und ſtarken Farben bevorzugen, weil ihnen der Sinn für das Intime, Stimmungsvolle, Einfache abgeht. Es herrſcht darin ein Unterſchied wie zwiſchen Frescomalerei und Staffelmalerei, wie zwiſchen ſchwerer Orcheſtermuſik und Kammermuſik. Welch ein unerſchöpflicher Reichthum an poetiſchen Gaben aller Art blüht und duftet uns in

unſerer Literatur entgegen, wenn wir erſtlich verſuchen wollten, ſie aus der Gefangenſchaft, in welcher ſie durch die Druckerſchwärze gehalten werden, zu erlöſen, ſie mit geiſtiger Energie und Herzenswärme zu erfaſſen und ſie als Wort und Rhythmus, als Anſchauung und ſeeliſch bewegter Vorgang für unſer Gemüth auferſtehen zu laſſen. „Ach wie traurig ſieht in Lettern ſchwarz auf weiß das Lied mich an, das aus Deinem Mund vergöttern, das ein Herz zerreißen kann", möchte man oft mit Goethe ausrufen.

Sowohl Legouvé wie Palleske haben in ihren, von uns erwähnten Büchern paſſende Vorſchläge gemacht, wie man das Ohr des Volkes und der Jugend für das geſprochene Wort verfeinern, wie man ihnen die Geſetze des Vortrags klarmachen und ſie dadurch reif machen könnte zu einer Uebung, die über die gewöhnliche Talentloſigkeit nicht nur weit hinausragen, ſondern berufen ſein ſoll, zu einer unentbehrlichen Nahrung des Geiſtes zu werden. Der Franzoſe denkt dabei an ſeine école normale, der Deutſche an ſein Seminar. Beide wollen, daß eine feſte Grundlage geſchaffen werde, auf der ſich etwas bauen laſſe, was der Bildung des Geſchmacks, der äſthetiſchen Erziehung, auch in den unteren Volksklaſſen, zu Gute kommt. Mit Recht nennt Palleske in Beziehung auf die Sprache den Volksſchullehrer den äußerſten Vorpoſten im Kampf gegen Rohheit und Verkommenheit, der täglich anzugehen hat gegen den Schlendrian des Hauſes, gegen unerlaubte Einmiſchung des Dialekts: „Er muß den Boden, der ſchnell wieder verwildert, immer von Neuem urbar machen, wenn es ihm nicht gelingt, ſeinen Schülern und Schülerinnen eine dauernde und unverlierbare Mitgift einzuhändigen, die ſie, wenn ſie erwachſen ſind, auf die folgenden Generationen vererben. Eine edle Dichtung, von einem Lehrer ſchön vorgeleſen, dringt durch den Mund der Kinder, welche oft gar viele Anlage mitbringen, in die dunkle Hütte des armen Mannes und erſcheint dort wie ein Lichtſtrahl der Schönheit, wie ein tröſtlicher Bote aus den Höhen der Menſchheit, auf denen bei größerer materieller Freiheit edlere Genüſſe der Bildung heimiſch ſind; wie ein Bote, welcher verkündet, daß die Kinder der

Armen nicht ganz von dieser Bildung und ihren Genüssen ausgeschlossen sind, wenn sie der Schulpflicht willig genügen."

Wenn der lyrische Vortrag unsere Seele mit einer gleichmäßig festgehaltenen Stimmung erfüllen, einen wiederholt angeschlagenen Gefühlston in uns erklingen lassen soll, wenn der epische Vortrag etwas Vergangenes im tieferen Zusammenhang der Begebenheiten vor uns entstehen läßt und dabei Empfindungen hervorruft, als ziehe der junge Tag den Schleier der Nacht von dem Thun und Treiben der Menschen zurück, so gehört der dramatische Vortrag eines Stückes, wenn er in wirklicher Vollendung geboten wird, zum Eindrucksvollsten und Lebendigsten, was unserer Phantasie durch das gesprochene Wort überhaupt vermittelt werden kann. Nur wer in seiner Kehle über eine unendliche Mannigfaltigkeit von Nuancen der Stimme und in seiner Seele über einen raschen Wechsel der Empfindungen verfügt, wird sich dabei als wirklicher Künstler behaupten können. Dergleichen Vorleser hat es zu allen Zeiten gegeben, berufene und unberufene, nicht erst zu Tiecks Zeiten, wie man so vielfach behaupten hört. Schon Friedrich Ludwig Schröder muß nach Allem, was wir über ihn wissen und was uns namentlich sein trefflicher Biograph Meyer mittheilt, ein ausgezeichneter Vorleser von Dramen gewesen sein. Er that das nicht allein in seiner Eigenschaft als Direktor und Regisseur, sondern auch im Kreise gebildeter und kunstverständiger Freunde, deren Umgang er sich in Hamburg rühmen durfte. Man sprach von diesen Vorlesungen wie von wirklichen Ereignissen und sie scheinen der Anerkennung gewisser klassischer Dramen wie Lessing's „Nathan", die Zeit brauchten, um in ihrem vollen Werth erkannt zu werden, geradezu die Wege gebahnt zu haben. Was Tieck und Holtei in gleicher Eigenschaft geleistet haben, hat noch überall Spuren hinterlassen, wenn die Tradition, welche diese Männer schufen, auch oft verbildet und verkünstelt wurde.

Auf Schröder läßt sich auch das Lesen dramatischer Werke mit vertheilten Rollen zurückführen, eine Kunstübung, an welche heut zu Tage die Meisten nur mit verächtlichem Achselzucken zurückdenken, weil sie darin einen gründlich veralteten Standpunkt

erblicken. Es ist wahr, daß die Sache zum Spott herausfordern kann, wenn sie ohne Ernst betrieben wird, wenn man sie als eine Art Gesellschaftsspiel auffaßt, bei dem Jeder nur mit halber Seele Theil zu nehmen braucht. Ein solches Lesekränzchen kann aber, wenn guter Wille und Begabung bei den Betheiligten vorhanden sind, mehr sein als eine bloße Gelegenheit für junge Mädchen und junge Herren sich in bunter Reihe ein Paar Stunden lang um den Tisch der Hausfrau zu gruppiren. Man muß auch den Muth besitzen, sich altmodisch schelten zu lassen, wenn es sich um eine gute Sitte handelt, die zu entschwinden droht, obwohl sie Vielen von uns das Herz erfrischt und den Geist erhoben hat. Ist die Herrin des Hauses von wirklicher Bildung und echtem Geschmack, so kann sie bei solcher Neigung viel dazu beitragen, daß sich das Niveau der Geselligkeit hebt und in ihrem Salon von etwas Anderem die Rede ist, als vom neuesten Roman oder dem jüngsten, halb verstandenen Konzert, falls der Heißhunger der Unterhaltung sich nicht den so beliebten Schauspielerklatsch zur Beute erwählt. In den großen Städten wird die Poesie des Abends und eines gehobenen Gedankenaustausches durch eine Unzahl gehaltloser Zerstreuungen, durch das Wirthshaus- und Caféhausleben in immer bedenklicherer Weise bedroht. Man sollte es wieder einmal versuchen, unsere Jugend aus der erschlaffenden Passivität des bloßen Genießens, zu welcher sie durch den übertriebenen Theater- und Konzertbesuch verurtheilt werden, herauszureißen, sie zu dem augenscheinlichen Beweise zu zwingen, daß sie von dem Hauch ewiger Schönheit, der durch die Schöpfungen unserer großen Dichter weht, nicht unberührt geblieben sind. Dergleichen dramatische Lesekränzchen, wie wir sie meinen, wurden in früheren Zeiten von Männern gepflegt, deren Bedeutung in Kunst und Wissenschaft niemand anzuzweifeln wagte. In den dreißiger Jahren hatte Seydelmann in Berlin eine solche Vereinigung um sich gebildet. Zu ihr gehörten Männer wie Karl Werder, der Dichter des „Columbus", der Aesthetiker Hotho, der Hegelianer Gans u. A. Jede Woche kam man bei einem von den Genannten zusammen und übte sich im Vorlesen eines Stückes, dessen Rollen im Voraus vertheilt

waren. Welche Früchte das getragen hat, werden die Studenten, die Werder gehört haben, dankbar bestätigen. Von der Gewalt des Wortes, das diesem Munde entströmte, hatte sich das Meiste bis in das hohe Greisenalter in erstaunlichem Grade erhalten. Aus solchen Lesekränzchen ist auch die Privattheatergesellschaft „Urania“ hervorgegangen, die im Laufe der Zeiten der deutschen Bühne so viele treffliche Talente geschenkt hat. Auf das praktische Leben übertragen, könnte man daraus eine Schule der Humanität, der edelsten Begeisterung machen, welche die Ideale nicht über Bord wirft, wenn der Ernst des Berufs seine Ansprüche geltend macht, sondern sie in Thaten umzusetzen und den kommenden Geschlechtern zu erhalten versucht. Der künftige Geistliche und Advokat, Parlamentarier und Schauspieler könnte darin eine Vorbereitung finden, die ihm für seine spätere Thätigkeit in hervorragendem Maße zu Statten kommen müßte. Aber auch in den breiteren Schichten des Volkes würden die segensreichen Wirkungen solcher Uebungen nicht ausbleiben. Die Sprache ist das unentbehrlichste Werkzeug des Geistes, ein Schwert, das Jeder zum Angriff wie zur Abwehr zu schwingen verstehen muß, ein Schmuck, den sich die menschlich freie Bildung mit Stolz als Krone aufs Haupt setzen darf, denn nicht umsonst heißt es in der Schrift: „Im Anfang war das Wort!“

Aus dem Nachlaß Berthold Auerbach's.

Wer Berthold Auerbach näher gekannt hat, wird auch von seiner unglücklichen Liebe zum Theater zu erzählen wissen. Schon in jungen Jahren, als er seine ersten Dorfgeschichten geschrieben hatte und damit zu Ruhm und Ansehen gekommen war, empfand er das Bedürfniß, zur Bühne ein Verhältniß zu gewinnen. Er fühlte sich von ihren Leistungen lebhaft angezogen, der Erfolg lockte ihn und da er sich als Poet seines Werthes bewußt war, hoffte er auch auf diesem Boden seinen Mann stehen zu können. Aber er sah sich bitter enttäuscht. Die beiden Dramen, die er in den fünfziger Jahren schrieb: „Der Wahrspruch" und „Andree Hofer" blieben unbeachtet, nirgends fand sich ein Theater, das sie aufzuführen wagte. Auerbach merkte wohl, daß er von der Technik der Bühne nur eine sehr allgemeine und unzureichende Vorstellung hatte, und suchte das Versäumte durch strenge Selbstprüfung und fleißiges Beobachten nachzuholen. Er ging gern in's Theater, manchmal, um sich zu zerstreuen, meistens aber, um sich zu belehren, und hinter das Geheimniß der dramatischen Wirkung zu kommen. Er sprach mit Vorliebe von Stücken und Schauspielern, er war eifrig im Lob wie im Tadel. Wenn er eine Vorstellung besuchte, that ihm der Verkehr mit Menschen, die ihn kannten und schätzten, wohl, er wurde dadurch warm und empfänglich gestimmt und der schnelle Schritt der Bühnenhandlung gab seinem Naturell einen willkommenen Anstoß. Am nächsten Morgen pflegte er seine Eindrücke zu Papier zu bringen, sich über das Gesehene dann Rechenschaft abzulegen und zu prüfen, ob er dem fremden

Element um einige Schritte näher gekommen sei. Aber er sah keine rechte Möglichkeit, das Ziel zu erreichen und wurde darüber im Urtheil oft bitter. Wenn man ihn am Sonntag Vormittag in seiner Studirstube besuchte, wies er wohl auf das Heft hin, das auf seinem Pulte lag und in welches er seine Bemerkungen über die erste Aufführung eines neuen Stückes am Sonnabend eingetragen hatte. Er lächelte dabei selbstbewußt, wenn er die schwachen Punkte eines Stückes herausgefunden zu haben glaubte, aber man merkte es ihm an, daß er seine kritische Ueberlegenheit gern für eine einzige spielbare und erfolgreiche Scene dahingegeben hätte. Er begriff nicht, wie so Vieles gefallen konnte, was nach seiner Meinung werthlos war, und daß unter Umständen poetische Fehler zu dramatischen Vorzügen werden können. Die Birch-Pfeiffer hatte seine Novelle: „Die Frau Professorin" verunstaltet, den Gegensatz zwischen städtischen und ländlichen Sitten sentimental verkleistert und dem Werke einen unmöglichen Schluß angehängt. Aber „Dorf und Stadt" ging über alle Bühnen und die Stücke, die er selbst schrieb, lagen unberührt in verstaubten Fächern. So klagte er über den schlechten Geschmack des Publikums und über den Verfall der Bühnenkunst. Ab und zu kam ihm wohl die Erkenntniß, daß in seinen Adern auch nicht ein Tropfen dramatischen Bluts rollte. Aber wie bei jeder unglücklichen Liebe kehrte auch er zu dem Gegenstand seiner Neigung immer wieder zurück, ohne jemals die geringste Gunst empfangen zu haben.

Im Jahre 1859 hatte er den „Wahrspruch" geschrieben. Das Stück behandelt einen ähnlichen Stoff wie „Diethelm von Buchenberg", aber die peinliche und gedrückte Stimmung des Stoffes erschwerte es dem Dichter ungemein, die in einander gewachsenen Wurzeln des Romans wegzuschneiden und die Figuren so in das Licht der Prosceniumslampen hineinzustellen, daß sie ihre Erkärung in sich selbst finden. Das Stück ist nur in Weimar aufgeführt worden. Bald nach seiner Vollendung schrieb Auerbach eine Selbstkritik nieder, in der folgende bemerkenswerthe Sätze vorkommen: „Vorerst sehe ich, daß das Drama eigentlich eine Art strikte Fabel braucht, daß sich dieselbe in wenig Zeilen

als Konflikt und Thatsache erzählen läßt. Das ist das straffe, feste Rückgrat, jede Ausbiegung, die episch als vielgestaltiger Reichthum erscheinen könnte, verunstaltet im Drama den reinen Organismus. Ich habe zu viel gewollt oder eigentlich mich nach verschiedenen Seiten hin gehen lassen und darum nicht ein Einiges fest erreicht. Die Hauptkunst im Drama besteht darin, ein und denselben Mittelpunkt der Handlung von verschiedenen Seiten vertreten und durchleben zu lassen, alle Nebenschosse an dem einen festen Stamm zu stutzen." Das ist ganz vortrefflich ausgeführt, aber wie weit war Auerbach davon entfernt, nach dieser von ihm selbst als richtig erkannten Theorie zu handeln! Neun Jahre früher war sein „Andree Hofer" erschienen und auch in diesem Stück zeigte es sich, daß des Dichters Neigung, Alles breit auszuführen, ohne die Handlung zu fördern, auf der Bühne der Tod sei. Er beging denselben Fehler, den sich bereits Immermann bei der Dramatisirung dieses Stoffes hatte zu Schulden kommen lassen, daß er sich mit der Darstellung eines Einzelschicksals nicht begnügen, sondern die tiroler Bewegung in ihrer Massenhaftigkeit darstellen wollte. Immermann hatte sich eine Tragödie im Stil von Schiller's „Tell" gedacht, während Auerbach selfstständiger vorging und nur etwas von der Stimmung, die ihn unter dem Eindruck der Wiener Oktobertage erfüllte und der er bereits in seinem „Tagebuch aus Wien von Latour bis Windischgrätz" (1849) Ausdruck verliehen hatte, in die Tragödie einfließen ließ.

Sie ist im Februar 1879 in dem seitdem durch Feuer zerstörten und nicht wieder aufgebauten Nationaltheater in Berlin zweimal aufgeführt worden. Bei der zweiten Aufführung saß ich in Auerbach's Loge, dem die Freude, seine eigenen Worte zu hören, durch den Anblick des halbleeren Hauses nur wenig getrübt wurde. Er sah und lauschte und begriff nicht, weshalb das Publikum ihn als Dramatiker im Stich ließ. Nach dem Schluß der Aufführung tönte der Eindruck des Abends mit seinem Wirrwar auf der Scene und den poetischen Schönheiten, die in der Darstellung nicht zur Geltung kommen wollten, seltsam in ihm nach. Er stimmte draußen eins von Hofer's Liedern

mit dem Refrain: „Leb wohl Du schöne Welt!“ mit so lauter Stimme an, daß die Leute, die uns auf dem Weinbergswege begegneten, stehen blieben und den muntern Greis mit der untersetzten Gestalt und den leuchtenden Augen verwundert ansahen. Aber schon am nächsten Morgen kam ihm die Erkenntniß, daß es auch dies Mal nichts gewesen sei. „Ich wußte das Alles noch nicht vor der Aufführung“, schrieb er damals, „ich hatte aber doch das richtige Gefühl, daß ich diese Arbeit hätte still liegen lassen sollen. Ich hätte in diesem Gefühl bei meinem Widerstreben beharren sollen, das Stück aufführen zu lassen; aber ich ließ mich verführen, theils von dem Verlangen, die Gestalten zu hören und zu sehen, und vor alledem, weil die Praktiker sagten, man wisse nie, wie ein Stück in der Darstellung sich mache, das lerne man erst aus der Anschauung.“ Dennoch trat er ungefähr um dieselbe Zeit mit den drei kleinen Lustspielen: „Riegel vor!“, Das erlösende Wort“ und „Eine seltene Frau“ an die Oeffentlichkeit, von denen die beiden letzten ein paar Mal im Berliner Schauspielhause gegeben wurden, aber keineswegs wegen ihres inneren Werthes, sondern nur wegen der Bedeutung, welche sie durch die Person ihres Verfassers erhielten.

Auerbachs dramaturgische Bemerkungen sind nun auf Wunsch der Erben des Dichters gesammelt und von Neumann-Hofer unter dem Titel: „Dramatische Eindrücke“ (Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart) herausgegeben worden. Das Material hierzu war in fünf Quartheften enthalten, in welche Auerbach seine Notizen entweder selbst einschrieb oder durch seinen Sekretär eintragen ließ. Von einem sechsten Heft konnten nur wenige Aufzeichnungen benutzt werden. Alles, was in dem Buche enthalten ist, bezieht sich nur auf die Bühnenleistungen zweier Städte, Dresden und Berlin. Die Theater Süddeutschlands, namentlich das Wiener Burgtheater, das damals unter Laube eine tonangebende Bedeutung besaß, scheint der Autor nur oberflächlich kennen gelernt zu haben. Jedenfalls finden sich darüber in seinen Heften keine Bemerkungen vor. Als Auerbach in Dresden wohnte,

wirkten an der dortigen Hofbühne Künstler wie Emil Devrient, Dawison, die Bayer-Bürck. Der formschöne Idealismus des Ersteren scheint den Dichter weit weniger angezogen und befriedigt zu haben, als die farbenprächtige und temperamentvolle, wenn auch oft unausgeglichene Kunst des genialen polnischen Tragöden. Noch in späteren Jahren sprach er mit Wärme von ihm. Das höchste Lob, das er einem Charakterspieler zollte, drückte sich darin aus, daß er sagte, er werde durch ihn an Dawison erinnert. Als Salvini im Mai und Juni 1877 sein erstes und leider einziges Gastspiel in dem damaligen Friedrich-Wilhelmstädtischen, dem jetzigen Deutschen Theater absolvirte, war Auerbach einer seiner größten Bewunderer. Mit Recht sah er in den zart angedeuteten seelischen Motiven, in den halben Stimmungen und Mitteltönen, welche dieser Künstler in seinen Rollen anbrachte, um sie dann auf ihren Höhepunkt breit und prächtig zu entfalten, einen Fortschritt der Schauspielkunst. „Ich habe noch nie gesehen", schreibt er, „daß ein Mann, der die Hände in den beiden Hosentaschen hält, dabei so majestätisch und imponirend sein kann". Trotzdem waren ihm naturalistische Auswüchse in jeder Kunst zuwider. Bei dem Rührstück von Giacometti „La morte civile" konnte er sich, obwohl Salvini die Rolle des entlassenen Sträflings und vor Allem die Sterbescene mit unerreichter Vollendung spielte, doch nicht enthalten, zum Schluß Pfui! auszurufen. Ebenso wenig konnte er es ertragen, daß sich Salvini als Macbeth nach der Ermordung des Königs, als er aus dessen Schlafgemach herausstürzte, die Hände mit rothen Flecken und Strichen bemalt hatte, um das vergossene Blut anzudeuten. Ich sehe Auerbach im Geiste noch immer vor mir, wie er bei dieser Vorstellung unmittelbar vor dem Orchester auf dem Klappsitz saß, unruhig hin und her rückte, die Stirn runzelte und leise die Worte wiederholt vor sich her sagte: „Das sollte er nicht thun!"

Wer Auerbach näher kannte und sich nur etwas Mühe gab, ihn mit seinen großen Vorzügen und kleinen Schwächen zu verstehen, mußte ihn lieb haben. Er hatte die höchsten Vorstellungen von jeder Art des künstlerischen Schaffens und war litera-

riſch von früh bis ſpät unaufhörlich thätig, entweder nur in Gedanken oder mit der Feder in der Hand. So werden auch dieſe dramaturgiſchen Späne den Freunden ſeiner Muſe willkommen ſein, wenn ſie ſeinem Charakterbilde auch nur einzelne Züge, die für die ganze Perſönlichkeit nicht entſcheidend ſind, einfügen. Leider fand ſich in dem Manuſkript zu dieſen Notizen eine große Lücke, die durch Nichts ausgefüllt werden konnte. Sie hören im Jahre 1861 auf und fangen erſt wieder im Jahre 1875 an. Sicherlich iſt der Dichter während dieſer Zeit ſeiner Gewohnheit, ſich von ſeinen Theaterabenden Rechenſchaft abzulegen, nicht untreu geworden. Aber er befand ſich zu jener Zeit viel auf Reiſen und wechſelte oft die Wohnung. Wahrſcheinlich iſt mindeſtens ein Heft verloren gegangen. Außerdem hat der Herausgeber die Beſprechung eines Stückes aus perſönlichen Gründen fortgelaſſen. Wahrſcheinlich hat es ſich dabei um das Werk eines Schriftſtellers gehandelt, dem er ſpäter freundſchaftlich nahe ſtand und den er nachträglich zu kränken ſicherlich ſelbſt vermieden haben würde. Man darf kaum hoffen, daß die „Dramatiſchen Eindrücke“ einen buchhändleriſchen Erfolg haben werden, da das Publikum für dergleichen Sammelwerke immer nur klein iſt. Trotzdem halten wir dieſe Veröffentlichung keineswegs für überflüſſig, ſchon deshalb nicht, weil ſie der Perſon eines unſerer namhafteſten modernen Dichter gilt. Aber ſie bekräftigt durch ihren Inhalt auch einen Satz, den man gar nicht ſcharf genug hervorheben kann. Sie beweiſt in unwiderleglicher Weiſe, daß jedes dramatiſche Schaffen auf einer Anlage, einer Dispoſition des Geiſtes beruht, die man mit auf die Welt bringen muß, um etwas Erfolgreiches zu leiſten. Selbſtverſtändlich muß dieſes Talent, wie jedes andere, herangebildet, im Feuer eines bis zum Aeußerſten angeſpannten Fleißes geläutert, auf alle nur denkbare Weiſe erprobt und vertieft werden. Aber wenn es nicht von Hauſe aus im Menſchen vorhanden iſt, bleibt aller Eifer vergeblich. Grade ſo wie es hochgebildete Menſchen giebt, die nicht im Stande ſind, die einfachſte Melodie richtig nachzuſingen, ſelbſt wenn ſie dieſelbe hundert Mal gehört haben, giebt es auch ſchriftſtelleriſch reich beanlagte Talente, die niemals dra-

matiſch ſehen und empfinden. Wäre dies Talent in der That zu erlernen, ſo hätte es Auerbach ſich gewiß aneignen müſſen, denn ernſter und gewiſſenhafter wie er hat ſich Niemand darauf vorbereitet. Aber der Zweig mit der ſüßen Frucht, nach der er ſo ſehnſüchtiges Verlangen trug, ſchnellte immer wieder zurück, wenn er die Hand nach ihm ausſtreckte.

Vor Allem litt Auerbach an dem Fehler, daß er das Theater ausſchließlich vom literariſchen Standpunkt betrachtete. Er ſah die Bühne für eine Stätte an, auf der nur die reinſte Kunſt gepflegt werden dürfe. Alles Oberflächliche und Leichtfertige, Alles, was nur der Mode oder der Zerſtreuung dient, ſollte nach ſeiner Meinung von ihr fern gehalten werden. Er erſtand ſeinen Parquetplatz mit den Empfindungen des Dichters und Gelehrten, der ſich durch die Bühne nicht in Widerſpruch zu Dem bringen wollte, was ihm am Tage durch Kopf und Seele ging. Die Erfüllung ſolcher Wünſche iſt aber von Schauſpielhäuſern, die täglich ihre Einnahme genau prüfen müſſen, wenn ſie nicht in finanzielle Mißwirthſchaft verfallen wollen, eine Unmöglichkeit. Die Minderheit der literariſch Gebildeten hat noch nie und nirgends ein Theaterunternehmen geſtützt. Dazu war immer die große Maſſe der Schauluſtigen erforderlich, die weiter nichts als friſche Empfindung und gute Laune mit in's Haus bringen. Nur um dieſen Preis kann die Bühne in unſerer Zeit und in großen Städten eine nationale Sache ſein, bei der Jeder ein Wort mitzureden hat. Nimmt man ihr dieſe breite Grundlage, ſo wird ſie ganz von ſelbſt eine literariſche Experimentiranſtalt und verfällt früher oder ſpäter in Künſtelei, gegen die ſich der natürliche Inſtinkt des Publikums auflehnen würde, um dann vermuthlich in ſeiner Geſchmacksrichtung nur noch tiefer zu ſinken. Ausgezeichnete Theaterſchriftſteller, die zugleich große Dichter waren, wie Shakeſpeare, Schiller, Molière, ſind immer nur in verſchwindend kleiner Zahl vorhanden geweſen. Bei den Uebrigen kommt die Rückſicht auf die Spielbarkeit der Stücke in erſter Reihe in Frage und Niemand kümmert ſich darum, ob ſie gleichzeitig auch poetiſch etwas zu bedeuten haben, ſonſt müßte man breite Schichten der Bevölkerung

von dem Beſuch der Theater einfach ausſchließen. Große dichteriſche Vorzüge ſchützen kein Werk vor dem Mißerfolg, wenn es den Anforderungen der Bühne widerſpricht. Aber wer den dramatiſchen Tic in den Fingerſpitzen fühlt, kann für die Bühne ſehr nützlich ſein, auch wenn er keinen Funken Poeſie in ſeinen Adern ſpürt. Scribe und Kotzebue ſind für die Literatur von keiner Bedeutung und Niemand wird ſie für Dichter im eigentlichen Sinne des Wortes halten. Aber ſie haben länger als ein halbes Jahrhundert dem franzöſiſchen und dem deutſchen Theater ſeine Exiſtenz geſichert, weil ſie für die Unterhaltung ihrer Zuſchauer ſorgten. Man darf ihnen ihr dichteriſches Manko nicht einmal zum Vorwurf machen, denn wenn ſie nicht geweſen wären, hätten aller Wahrſcheinlichkeit nach weit geringere Talente die Herrſchaft auf der Bühne an ſich geriſſen. Das Theater iſt ein Wirth, der für alle Gäſte zu ſorgen hat, nicht allein für die ſtudirten und die geſcheidten. Man muß dabei zwiſchen Kunſt und Zerſtreuung immer die Diagonale ziehen und froh ſein, wenn die Linie ſich von der Erſteren nicht zu weit entfernt.

Das mochte und konnte Auerbach niemals recht einſehen. Charakteriſtiſch iſt für ihn die Empörung, mit welcher er ſich gegen die Berliner Poſſe erfüllt. „Der Schnaps hilft dem überladenen Magen verdauen und iſt für den Dürftigen eine Art Aufregung und Erwärmung", ſchreibt er in ſein Heft. „Dieſe ganze Gattung konnte nur aufkommen in einer Kulturödigkeit, in einer katzenjämmerlichen Stimmung. Die abgehetzten Menſchen wollen von der Kunſt nur amüſirt ſein." Dann verſpottet er die Anlage dieſer Poſſen, zu Beginn des Ganzen, wie er ſich ausdrückt, „ein banaler Geſang, von dem man kein Wort verſteht, auf einer Straße, in einer Werkſtätte; dann ein dämliches und ein pfiffiges Subjekt, dazwiſchen ſcheinbar eine Vertretung des Bürgerlebens, eine gekränkte Unſchuld und dergleichen als Mittelfigur und zuletzt allgemeiner Jubel und Sieg mit Gruppenbildung: Publikum geh' heim, Du haſt Dein Sach! Am widrigſten iſt das Couplet. Der Hanswurſt, ſei er Steifelwichſer, Trödeljude, Photograph oder einfacher Bummler, ſagt eine Phraſe, paff! hängt er einen, die Sprache radebrechenden Sing-

ſang daran, trägt das mit überſpringender Mimik vor, was eben der Tag mit ſich bringt, obwohl es dem Charakter garnicht zuſteht, wendet ſich, wird da capo verlangt, hängt Neues daran und ſo macht man ſich gegenſeitig verrückt.“ Was Auerbach dabei mit Unwillen erfüllt, dürfte heut zu Tage von einem nicht zu unterſchätzenden Beſtandtheil unſeres Theaterpublikums mit Sehnſucht zurückgewünſcht werden. Man darf allerdings nicht vergeſſen, daß der Dichter, trotz der großen Beliebtheit, deren er ſich bei allen Gebildeten erfreute, für das Charakteriſtiſche unſerer Stadt nie eine beſondere Vorliebe gezeigt hat. Das Dreiſte, Schlagfertige und Witzige des richtigen Berliners widerſtrebte ſeiner weichen, ſentimental angehauchten Gemüthsart. Er ſah in einer harmloſen Kraftäußerung leicht Rohheit und Beleidigung des feineren Gefühls. Außerdem war der Humor mit der Abzweigung zur trocknen Komik und Satire nie ſeine ſtarke Seite. Aber merkwürdig bleibt es doch, daß der treffliche Schilderer des Dorflebens ſich, ſo bald es ſich um die Bühne handelte, ſo wenig auf den Standpunkt des Volkes in der Großſtadt ſtellen konnte. Sonſt hätte er die Berliner Poſſe wenigſtens als Ausgangspunkt für ein veredeltes Volksſtück gelten laſſen müſſen, von dem uns l'Arronge in ſeinem „Leopold“ eine ſchätzbare Probe geboten hat. Aber unſer Kritiker ſteht allen ſolchen Erſcheinungen im Grund ſeiner Seele fremd gegenüber. Bei einem Stück wie Laube's „Eſſex“ empfindet er nur Widerwillen und Trauer über die gräßliche äſthetiſche Korruption. Wer ruhiger urtheilt, wird ſich ſagen müſſen, daß man die Theater ſchließen müßte, wenn man ſolche Stücke wie die Laubeſchen zurückweiſen wollte. Sieben Mal in der Woche kann man unmöglich klaſſiſche Stücke geben. Es muß auch für die Bedürfniſſe des Werktages geſorgt werden.

Das Eigenartige dieſer „Dramatiſchen Eindrücke“ beſteht darin, daß ein hochgebildeter Mann, ein Künſtler und Dichter ſich über Erſcheinungen auf einem Gebiete der Produktion äußert, mit dem er im Grunde genommen weder theoretiſch noch praktiſch etwas Rechtes anzufangen weiß. Das Element widerſtrebt ihm, ſo gern er ſich mit ihm verſöhnen möchte, das Alpha und

Omega der dramatiſchen Kunſt bleibt ihm verſchloſſen. Selbſt Shakeſpeare beurtheilte er nur nach ſeinen dichteriſchen Vorzügen, nach der Wahrheit ſeiner Motive und Leidenſchaft. Aber er macht es ſich nicht klar, weshalb Shakeſpeare zugleich auch der größte Theaterſchriftſteller iſt, den man in einer Scheune vor Bauern ſpielen könnte, ohne ihn umzubringen. Daß wir ihn Alle mit Entzücken leſen, macht ihn noch nicht ſo groß, als daß jede Scene, jeder Charakterzug bei ihm durch den Bühnenapparat, auch wenn er noch ſo ärmlich iſt, durch das geſprochene Wort, das von Seele zu Seele geht, in ungeahnter Weiſe unterſtützt und in der Wirkung verſtärkt wird. Auerbach hat Stücke auf dem Theater mit denſelben Empfindungen geſehen, mit denen man ein Buch lieſt, in epiſcher Behaglichkeit, ſinnend, vergleichend, geduldig abwartend. Aber es ſcheint, als ob der Blitz des dramatiſchen Effekts, jene geheimnißvolle Wirkung, die Jeder an ſich verſpürt, ohne ſich über ihre Natur Klarheit verſchafft zu haben, niemals in ſeine Seele eingeſchlagen habe. Shakeſpeares „Macbeth“ veranlaßt ihn zu Betrachtungen über das Unzulängliche der dramatiſchen Form überhaupt, während wir Anderen grade einen der größten Triumphe derſelben in dieſem Trauerſpiel erblicken. Bei Schiller's Jugenddramen, die er übrigens mit den wärmſten Worten rühmt, bedauert er es doch, daß ſie von dem Dichter in den Jahren der Reife nicht noch ein Mal durchgearbeitet und geglättet worden ſind. Ein ſolcher Gedanke kann nur Jemand in den Sinn kommen, der an dieſen Stücken pſychologiſch herumbohrt, ohne ſie als dramatiſche Einheit zu erfaſſen und noch in ihren Uebertreibungen das angeborene unſterbliche Theatergenie zu erkennen. Die Art, wie Anzengruber von Auerbach beurtheilt wird, zeigt, wie ſchwer es dieſem wurde, in das eigentliche Weſen der theatraliſchen Wirkung einzudringen, aber auch, daß er redlich beſtrebt war, ſich darüber klar zu werden und die Dinge ohne Vorurtheil zu betrachten. Den „Ledigen Hof“ erklärt er für ein Produkt des Wirrwarrs und der verlogenen Effekte, aber als er den „Meineidbauer“ geſehen hatte, glaubte er den Verfaſſer deſſelben um Entſchuldigung bitten zu müſſen und ſchrieb in ſein Heft die

Worte ein: „Anzengruber iſt ein Dichter und ein echter dramatiſcher Dichter und ein Kenner des Volksthums und der beſonderen Pſyche im Bauernleben wie ich nur noch Jeremias Gotthelf kenne.“ Wenn einzelne dieſer Urtheile in öſterreichiſchen Blättern Veranlaſſung zu heftigen Angriffen auf Auerbach gegeben haben, ſo richtet ſich eine ſolche Gehäſſigkeit ganz von ſelbſt. Man kann und muß dem Inhalt dieſer Aufzeichnung oft widerſprechen, aber wenn es ſich auch nicht um einen Verſtorbenen handelte, müßte uns der Ernſt und die Gründlichkeit, mit welcher dieſe Betrachtungen angeſtellt ſind, in der Ueberzeugung beſtärken, daß wir es mit einem ehrlichen, gegen ſich und die Welt ſtrengen Kritiker zu thun haben.

Am erfreulichſten iſt die Schärfe, mit welcher Auerbach gegen die franzöſiſchen Virtuoſen, vor Allem gegen die verführeriſche Kunſtfertigkeit Sardou's zu Felde zieht. In ihm empörten ſich gleichzeitig das deutſche Gemüth und der dichteriſche Kopf, wenn er ſah, wie dieſe vergänglichen Erzeugniſſe mit ihrer verblüffenden Technik die vaterländiſchen Stücke immer mehr an die Wand drückten und unſern Dichtern Licht und Luft nahmen. Er erkannte, daß die Rettung unmöglich darin liegen konnte, die bis zur höchſten Virtuoſität ausgebildete Mache noch weiter zu vervollkommnen, ſondern vielmehr die Motive, auf denen ſich das Drama aufbaut, hinſichtlich ihrer Wahrheit zu prüfen, die Charaktere aus der ſchablonenhaften Anlage zu befreien, überhaupt mehr Natur, Leben und Mannigfaltigkeit in den Bühnenvorgang zu verpflanzen. Aus dieſem Grunde begrüßte er Ibſen's „Nora“ als eine eigenartige und bedeutungsvolle Schöpfung und analyſirte ſie mit feinem Verſtande: „Das ſind nicht blos die abgeſpielten und neu aufgeſpielten Theaterfiguren, da ſind neue Menſchen mit eigenen Phyſiognomien, aus dem Leben herausgegriffen und künſtleriſch ausgeſtaltet; die Härte und Schroffheit der Wirklichkeit iſt nicht abgeſchliffen und verſchliffen, vielmehr gewiſſentlich feſtgehalten und dabei mit bewunderungswürdigem Theaterverſtand im Aufbau des Ganzen wie in der Ausführung des Einzelnen verwendet.“ Wie ſchade, daß der Dichter zu den Erzeugniſſen des Naturalismus, wie wir ſie

in den letzten Jahren kennen gelernt haben, nicht mehr Stellung nehmen konnte! Auerbach ſtand dem Leben zu nahe, als daß er den Verſuch, ſich an ſeinen Quellen poetiſch zu erfriſchen, von vorn herein zurückgewieſen hätte. Aber ſeine gebietende Stimme hätte mancherlei Ausſchreitungen, von denen wir heimgeſucht worden ſind, ſicherlich auch ein bedeutungsvolles Halt! zugerufen, denn das Evangelium der Schönheit war ihm heilig und niemals iſt er den Lehren, die in ihm enthalten ſind, untreu geworden. Man leſe nur, mit welchem Entzücken er von der Aufführung Mozart'ſcher Opern und des Beethoven'ſchen „Fidelio" ſpricht. Es ſcheint überhaupt, daß die Muſik im Theater in ſeiner Seele reinere Eindrücke hinterlaſſen hat als das geſprochene Drama. Wenn er den Tönen lauſchte, glaubte er ſich wunſchlos in ein reines höheres Element verſetzt. Wenn er ein Schauſpiel ſah, genügte ihm für Das, was er zu ſagen gehabt hätte, die Form als ſolche nicht und er fühlte die Wunde brennen, daß es ihm nicht vergönnt war, wie durch das Buch, ſo auch von der Bühne herab eindrucksvoll, belehrend und erhebend zu ſeinem Volke zu ſprechen.

Zur Erinnerung an Karl Werder.

Die Freunde Carl Werder's übertreiben nicht, wenn sie sagen, daß ihnen der siebenundachtzigjährige Greis immer noch zu früh gestorben sei. Eine solche Persönlichkeit, so fein besaitet, temperamentvoll, geistsprühend und durch und durch originell kommt nicht wieder. Es war keineswegs nur die Befriedigung der Eitelkeit, der Gedanke, im Schatten eines berühmten Mannes zu wandeln, was uns immer wieder zu ihm hinzog. Bis in die letzten Tage seines Lebens hatte er die Taschen voll erlesener Schätze und streute davon mit verschwenderischer Güte unter seine Verehrer aus. Wer die Schwelle seiner Wohnung betrat, fühlte sich sofort durch erlesenen Geschmack und vornehme Bildung aus der Alltäglichkeit herausgehoben und kehrte reicher heim, als er gekommen war. Werder hatte etwas Elektrisirendes in seiner Persönlichkeit. In seinem Kopfe blitzten die Ideen auf und übertrugen sich mit zwingender Gewalt auf den Zuhörer. Er rüttelte Alles um sich her auf. Wenn er sich für eine Sache ereiferte, konnte er leidenschaftlich bis zum Dämonischen werden, hassen und lieben wie der Jüngste. Kein noch so beredtes Wort wird im Stande sein, diesen persönlichen Eindruck festzuhalten und das Wesen desselben Andern klar zu machen. Von den wenigen Schriften, die er herausgegeben hat, sind die dramaturgischen Arbeiten wirkliche Perlen der Literatur. Trotzdem war und blieb er selbst sein gelungenstes und bestes Werk, in dem man nicht müde wurde, immer wieder zu studiren. Alle Wandlungen, von denen die nationale Entwickelung der Deutschen in diesem Jahrhundert zu

erzählen weiß, hat er durchgemacht. Er hat Goethe noch gekannt und die Blüthezeit der Romantik erlebt. Er war Zeuge der politiſchen Ohnmacht und Zerriſſenheit unſeres Vaterlandes und ſeines unvergleichlichen Aufſchwunges. Aus ſo verſchiedenen Elementen kryſtalliſirte ſich ſeine Perſönlichkeit beſtimmt und einheitlich heraus als die eines feinfühlenden Aeſthetikers und Philoſophen, der mit heinreißender Begeiſterung auf die höchſten Ziele der Kunſt hinwies und namentlich für das Verſtändniß unſerer klaſſiſchen Dichter unvergeßliches geleiſtet hat. Die Fülle ſeiner Ideen, die Kraft ſeiner Geſinnung, das Einſchmeichelnde und zugleich Energiſche ſeines Weſens und der weltkluge Sinn, der ihn befähigte, dieſe glänzenden Eigenſchaften immer an der entſcheidenden Stelle zur Geltung zu bringen, mußten zuſammenwirken, um dieſe in vieler Beziehung einzige Erſcheinung ins Leben zu rufen.

Wohl ein halbes Jahrhundert hat er in dem Eckhauſe, Charlotten- und Franzöſiſchenſtraße, gewohnt, das alle Berliner kennen und vor dem die Fremden gern eine Weile ſtill ſtehen, um die daſelbſt angebrachte Gedenktafel zu ſtudiren. Im Erdgeſchoß befindet ſich die Weinſtube von Lutter und Wegner mit der Erinnerung an die beiden phantaſievollſten Menſchen, welche die deutſche Bühne und Literatur aufzuweiſen hat und die hier im geiſtvollen Geſpräch mancher Flaſche den Hals gebrochen haben, den Schauſpieler Ludwig Devrient und den Dichter E. T. A. Hoffmann. Später präſidirte in demſelben Zimmer Theodor Döring, wenn die Probe im Schauſpielhaus zu Ende war, einem Stammtiſch, dem es ebenfalls nicht an fröhlichen und intereſſanten Leuten fehlte. Der Beſitzer des Hauſes und der Weinhandlung, Fiſcher, der im erſten Stock wohnte, war ein Neffe der berühmten Charlotte von Hagn, ſo daß der Geiſt der Couliſſenwelt ſich aller Räume dieſes Grundſtücks bemächtigt hatte. In dem zweiten Stock befand ſich das ſtille, anregende Gelehrtenheim Werder's, der von den Fenſtern ſeines Studirzimmers den ſchönen Blick auf den Gendarmenmarkt mit der franzöſiſchen Kirche und dem Schauſpielhauſe hatte. Die Einrichtung der Zimmer war altmodiſch, die Thüren gingen ſchwer

ins Schloß, die Tiſche ſtanden nicht feſt, die Teppiche waren abgenutzt, von Komfort war keine Rede. Aber bei jedem Gegenſtand, der dem Beſucher an den Wänden, auf den Stühlen, dem Schreibtiſch und der Kommode entgegentrat, konnte man ſich Etwas denken. Dieſe Dinge gewannen Leben, wenn man ſich näher mit ihnen beſchäftigte. Sie plauderten von der Geſchichte Berlins, von denkwürdigen Beſuchen, von theuren Erinnerungen und Erlebniſſen des Hausherrn, der mit den großen Geiſtern der Vergangenheit auf ebenſo vertrautem Fuß ſtand wie mit den tonangebenden Männern unſerer Tage.

Es war immer ein Feſttag für uns, wenn uns die Haushälterin in ihrem gemüthlichen Sächſiſch willkommen hieß und wir durch das kleine Vorzimmer in den Salon traten. Bei der Begrüßung, die etwas überaus Herzliches hatte, ſah man Werder das hohe Alter allerdings an. Seine Schritte waren trotz ihrer Lebhaftigkeit unſicher, die Stimme vibrirte, die Hände zitterten, der ganze Menſch erſchien müde, matt und erholungsbedürftig. Aber es verging kaum eine Minute, ſo veränderte ſich das Bild vollſtändig. Der alte Herr kam in's Reden, er fällte Urtheile, oft mit Ausdrücken voll göttlicher Grobheit. Er ließ ſeine Vergangenheit vor uns aufleben. Auf ein Mal blitzten ſeine ſchönen blauen Augen, die Stimme wurde feſt und nahm einen kräftigen Klang an. Er ſchlug mit der Hand auf's Bein oder auf den zunächſt ſtehenden Stuhl, alles war Feuer und Leben an ihm. Wenn ihn die Begeiſterung erfaßte, duldete es ihn nicht mehr auf dem Eckſopha, auf dem er gewöhnlich ſaß. Er ſprang auf, um durch lebhafte Geſtikulation einen Vorgang, ein Erlebniß zu erläutern. Seine Wonne war es, von den Schöpfungen unſerer großen Dichter ſprechen zu dürfen. Er verkehrte mit ihren Geſtalten wie mit ſeinesgleichen und ſah ſie beſtändig vor ſich. Sein Gedächtniß war beiſpiellos, eine Abnahme der geiſtigen Kraft bei ihm nirgends zu bemerken. Werder konnte von Schiller, Goethe und Shakeſpeare nicht nur einzelne Sätze, ſondern lange Scenen und Akte auswendig. Kam er ins Citiren hinein, ſo konnte er dem Hörer faſt unheimlich werden, denn er ſprach die Scenen nicht nur, er ſpielte ſie

recht eigentlich vor, so daß man im Theater zu sitzen glaubte. So elektrisirte er sich und die Andern durch das Zaubermittel des künstlerischen Enthusiasmus. Wie jeder gesunde und geistig frische Mensch war er in seinen Bedürfnissen einfach. Er war ein Feinschmecker auf geistigem Gebiete, aber von Essen und Trinken haben wir ihn niemals reden hören. Dagegen wußte er seinen Körper, so weit es in seinem Alter möglich war, abzuhärten und gegen die Einflüsse der Witterung, die Unterschiede der Temperatur unempfindlich zu machen. Er schlief in einem eisernen schmalen Bett, das hinter einem grünen Schirm in seinem Arbeitszimmer aufgestellt war. Hier ist er auch gestorben, bei voller Klarheit der Gedanken, die ihm gestatteten, das Herannahen des Todes genau zu beobachten und seine letzten Verfügungen zu treffen. Donnerstag, den 6. April 1893 sahen wir ihn noch in der Fremdenloge des Neuen Theaters bei der Aufführung der „Anne Lise" von Herrsch durch die Mitglieder des Schauspielhauses. Nach der großen Scene zwischen Chalisac, dem Erzieher Leopolds von Dessau und der Herzogin, die er mit vorgebeugtem Oberkörper in gespannter Aufmerksamkeit verfolgt hatte, rief er so laut, daß es das ganze Parquet hören konnte: „Sehr schön!" Er holte sich bei dieser Gelegenheit einen Schnupfen, fühlte sich die nächsten Tage unbehaglich und war Montag früh eine Leiche. Als Weiser hat er gelebt und ist er gestorben.

Werder machte den Eindruck eines glücklichen Menschen. Er hatte im Leben immer vorsichtig einen Schritt vor den andern gesetzt, das Terrain genau untersucht, auf dem er sich bewegte und war dann mit frischem Muth auf sein Ziel losgegangen. Er war klug genug, von der Gunst des Zufalls oder der glücklichen Eingebung nicht mehr zu erwarten, als sie ihm gewähren konnte, aber er verstand es, den Moment wahrzunehmen, um mit voller Hingabe eine Sache, die ihm gerade am Herzen lag, zu fördern. Er beherrschte jede Situation, wie sie auch an ihn herantreten mochte. Er ließ sich nie tiefer in fremde Angelegenheiten ein, als er es verantworten konnte, denn seine Freiheit und Unabhängigkeit gingen ihm über Alles. Er hatte nicht Weib

und Kind, nur entfernte Verwandte, die ſeine Kreiſe nicht ſtörten. So konnte er ſeiner geiſtigen Arbeit ungehemmt leben und ſich den fruchtbaren Boden ausſuchen, um ſeine gute Saat auszuſtreuen. Als echter Berliner war er immer auf dem Poſten, voll feiner Witterung für die geiſtige Strömung, die gerade vorherrſchte, ſtets bereit von allem Neuen zu lernen, aber unerſchütterlich im Glauben an Das, was er einmal als echt und wahr erkannt hatte. Als Schüler Hegel's ſuchte er ſich zuerſt innerhalb der Philoſophie des Abſoluten ſeinen Platz zu erringen. Aber der künſtleriſche Drang ließ ſich in ihm nicht unterdrücken. So wurde er zum Dichter, freilich ohne großen Erfolg für die Welt, aber für ſich ſelbſt zum höchſten Gewinn, denn nur das eigene poetiſche Schaffen erzeugte in ihm das zarte kritiſche Empfinden, das ihn auszeichnete, und gab ſeinen äſthetiſchen Werken das Glänzende, Feurige, künſtleriſch Schwungvolle, das ſie von ähnlichen Arbeiten ſo vortheilhaft unterſcheidet. Aus dem Philoſophen wurde der unvergeßliche akademiſche Lehrer, aus dem Dichter der unübertroffene Dramaturg. Mit Takt und Gewandtheit hatte er den Weg zu den Höhen der Menſchheit gefunden und ſich auf denſelben behauptet, ohne jemals zu ſtraucheln. Unter der Herrſchaft Friedrich Wilhelm's III. ging ſein Stern auf, er war der Liebling Friedrich Wilhelm's IV. und des alten Kaiſers Wilhelm, der künſtleriſche Berather Kaiſer Friedrich's und einer der Lehrer unſeres jetzigen Kaiſers, der in tiefer Bewegung vor dem Sarge des Verſtorbenen in der Garniſonkirche geſtanden hat. Werder verdiente dieſe Gunſt und wußte ſie ſich zu erhalten, weil er nie etwas für ſich zu erreichen ſuchte, ſondern immer nur für eine hohe bedeutende Sache eintrat, weil er ſeinen ſchöpferiſchen idealen Geiſt auf den Punkt konzentrirte, von wo aus er durch tauſend Kanäle ſprudeln und Segen ſtiften konnte. Der Mann, der dem Hof ſo nahe ſtand, war doch nichts weniger als ein Hofmann, ſondern ein ſelbſtſtändiger Charakter, der durch alle Verſuchungen hindurchging, ohne ſich jemals untreu zu werden.

Werder war ein echtes Berliner Kind und wuchs heran in der Blüthezeit der Hegel'ſchen Philoſophie, deren Lehren er mit

Begeiſterung aufnahm. Als junger Profeſſor unſerer Hochſchule ſah er das Ziel ſeines Lebens zunächſt darin, den Spuren des Meiſters zu folgen und deſſen Lehren dem heranwachſenden Geſchlechte treu zu erhalten. Das Erſte, was er herausgab, war eine lateiniſch geſchriebene Abhandlung über den Parmenides des Plato. Dann machte er ſich durch eine Logik bekannt, die als eine Art Ergänzung und Erläuterung zu Hegel angekündigt wurde, in Wirklichkeit aber nur einen Theil der Logik, nämlich die Lehre von der Qualität, behandelte. Sein eigentliches Talent entdeckte er, als er es mit der dramaturgiſchen Erläuterung unſerer Klaſſiker verſuchte. Da trat ſeine Begabung klar zu Tage. Doch wußte er auch ſeine philoſophiſchen Stoffe vor den Zuhörern anſchaulich zu entwickeln, ſie geiſtig nach allen Richtungen zu durchdringen und dem Vortrag den Charakter eines Kunſtwerks zu geben. Da war Alles planmäßig aufgebaut nach den Geſetzen der Steigerung und der Spannung, kein Hülfsmittel der Rhetorik blieb unbeachtet. Und doch war das Ganze von Schauſpielerei weit entfernt. Dieſe überließ er Auguſt Wilhelm von Schlegel, der nach Ueberſiedelung nach Berlin in ſeiner eleganten Manier Vorleſungen über die Theorie und Geſchichte der bildenden Künſte hielt. Werder mag von Schlegel wohl gelernt haben, wie man ein Thema lebendig und eindrucksvoll geſtaltet, aber er ſuchte und fand immer den Weg in die Tiefe. Bald ſprach man in Studentenkreiſen davon, wie Werder das Katheder betrat, wie er ſich räuſperte, mit der Stimme erſt leiſe einſetzte, dann den Gedankenſtrom mächtig anſchwellen ließ, eine bezeichnende Pauſe machte und nach der vor ihm liegenden goldenen Uhr ſah.

Unter ſeinen Zuhörern befanden ſich auch eine Anzahl junger Polen und Ruſſen, die nach Berlin gekommen waren, um ſich mit der Bildung des Weſtens näher vertraut zu machen. Die beiden polniſchen Philoſophen Cieszkowski und Trentowski verwandelten ſich unter dem Eindruck der Werder'ſchen Vorleſungen ſofort in glühende Bewunderer Hegel's. Mit Rührung gedachte der Verſtorbene auch der ruſſiſchen Studenten, die ſich in ſeinen Hörſaal drängten und ſeinen Worten lauſchten. Die

meiſten ſpielten ſpäter bedeutſame Rollen in der Geſchichte ihres Vaterlandes oder auf dem Gebiet der Wiſſenſchaft und Literatur. Da war der Hiſtoriker Granowski, der dann in Moskau ſeine vielgenannten Vorleſungen über das Mittelalter hielt, der tolle Anarchiſt Bakunin, der Virtuoſe unter den Verſchwörern, der als Sträfling nach Sibirien wandern mußte, aber über Amerika nach London entfloh und hier gemeinſchaftlich mit Alexander Herzen ſeine Broſchüren wie Sprengbomben unter die europäiſche Geſellſchaft warf. Der Sympathiſchſte unter ſeinen Schülern war Iwan Turgenjew, obwohl ihm Werder den Vorwurf nicht erſparen konnte, daß er für die Philoſophie und ſpeziell für Logik einen nur ſchwach entwickelten Sinn hatte. Aber er fühlte ſich durch die edle, menſchliche Geſinnung des jungen Ruſſen angenehm berührt, ohne zu ahnen, was in Turgenjew ſteckte und daß er ſich zu einem Dichter erſten Ranges entwickeln würde.

Werder empfand kein volles Genügen in der Philoſophie. Er fühlte ſich als Dichter und Künſtler. Ein Stoff war ihm mächtig in die Seele gedrungen, die Entdeckung Amerika's. Was ihn zu Chriſtoph Columbus hinzog, war deſſen eigenthümliche Miſchung von religiöſem Myſticismus und praktiſchem Verſtand, der Glaube an die Miſſion, endlich das tragiſche Verhängniß, das ihn zu einem Verbrecher ſtempelte und in Ketten ſchlug. Ein halbes Jahrhundert Arbeit hat der Dichter an ſeine Tragödie geſetzt. In ihrer erſten Geſtalt kam ſie im Januar 1842 im Berliner Opernhauſe zur Aufführung. Seydelmann, ein Freund des Dichters, ſpielte den Columbus, aber der Künſtler ſtand ſchon lange nicht mehr auf der Höhe der Kraft. Das Herzleiden, an dem er ſterben ſollte, machte ihm das Leben zur Qual. Im Sommer 1841 hatte man ſchon alle Hoffnungen aufgegeben, ihn zu erhalten. Aber der Aufenthalt in den böhmiſchen Bädern that ihm wohl, er konnte ſeine Kunſt wieder ausüben. Die Aufführung erfolgte unter glänzenden Umſtänden, der Hof war im Opernhauſe anweſend, Bader, der berühmte Tenoriſt, hatte die Geſangpartie übernommen und auch Seydelmann hielt ſich tapfer, ſo lange ſeine Kräfte ausreichten. Aber das Stück war übermäßig lang und ermüdete die Zuſchauer in

ſeiner zweiten Hälfte. Werder ſetzte ſich kurz entſchloſſen hin und ſtrich faſt eine Stunde Spielzeit heraus. Auch bei der Wiederholung war das Haus gut beſucht, obwohl Franz Liszt an dieſem Abend gerade ein Konzert gab. Dann erkrankte ein Mitglied nach dem andern, ſo daß Seydelmann, der bald darauf zum Gaſtſpiel nach Poſen ging und mit dem Todeskeim nach Berlin zurückkehrte, ſeinem jungen Freund betrübt die Hand auf die Schulter legte und ſagte: „Ich habe viel Pech bei Dramatikern erlebt; aber ſo viel wie bei Ihnen noch bei Keinem“.

Der Autor ließ ſich dadurch aber nicht entmuthigen. Er las ſein Werk ſeinen Freunden vor. Zu dieſen gehörte auch Alexander von Humboldt, der Friedrich Wilhelm IV. auf die Sache aufmerkſam machte. Der König ließ den Dichter zu ſich nach Potsdam kommen und befahl, nachdem er das Werk gehört hatte, eine Privataufführung im Schloßtheater in Charlottenburg. Aber wer ſollte den Columbus ſpielen? Der König meinte: Hendrichs, aber Werder erſchrak über dieſen Vorſchlag, der doch für ihn Befehl ſein mußte. Er ſtudirte die Rolle Hendrichs ſelbſt ein, um ihm das Unmittelbare und Titanenhafte beizubringen, ohne das er ſich ſeinen Columbus nicht denken konnte. Schließlich ging es auch leidlich ab. Werder hatte den weniger wirkſamen Schluß weggelaſſen und das Stück bei der Entdeckung der neuen Welt abgebrochen. Der ganze Hof war verſammelt, der Erfolg auch diesmal unzweifelhaft. Werder hatte unbedingte Vollmacht erhalten, Alles genau ſo zu arrangiren, wie er es für gut hielt. Alle Befugniſſe der Intendanz waren für dieſen Abend niedergelegt. Der König trug ſich damals ernſtlich mit dem Plane, den Dichter des „Columbus“ an Stelle des alt gewordenen Küſtner zum Intendanten zu ernennen. Aber die Märzrevolution warf Alles über den Haufen. Intereſſant waren die Bedingungen, die Werder ſtellte. Er wollte zunächſt nur zwei Jahre Intendant ſein und ohne Zuſchuß arbeiten, auch keine Penſionsanſprüche geltend machen. Sollte die Sache in dieſer Zeit nicht gehen, ſo wollte er ruhig ſein Direktionsbureau in der Intendanz verlaſſen und wieder als Profeſſor das Kathe-

der besteigen. Die Hauptbedingung war aber für ihn, daß ihm Niemand, auch der König nicht, in die Verwaltung hineinreden sollte. All' diese Thatsachen beruhen auf Werder's eigenen Mittheilungen, die er mir kurz vor seinem Tode machte. Ich höre noch, wie er sagte: „Damals haben mir die Komödianten Alle geschmeichelt. Wenn ich aber Intendant geworden wäre, hätten sie eine heillose Angst vor mir bekommen, denn so wie ich wäre noch keiner in sie hineingefahren. Aber es ist vielleicht gut, daß es so gekommen ist, ich hätte mich sonst zu Tode geärgert".

Mit Küstner's Nachfolger stand Werder nicht gut. Er hielt das von Hülsen befolgte System für künstlerisch unwirksam und verlor das Interesse an der Entwickelung unseres Hoftheaters. Nur für einen Schauspieler hatte er unbegrenzte Verehrung, für Theodor Döring. Dagegen hat er neben Karl Frenzel am meisten dazu beigetragen, daß die Meininger einen so großen Erfolg in Berlin und bei ihren Gastspielen in ganz Deutschland errangen. Mit dem Herzog von Meiningen und seiner Gemahlin, der Freifrau von Heldburg, stand er in beständigem Verkehr, aufrichtig bewunderte er das hohe Streben und künstlerische Vollbringen dieses Dichters unter den deutschen Bühnenregisseuren. Ueberhaupt war er leicht zu begeistern, wenn er guten Willen und die entsprechenden geistigen Qualitäten bemerkte. Was ihn aber immer wieder empörte und nicht zur Ruhe kommen ließ, war der Schlendrian, die zur Gewohnheit gewordene Gedankenlosigkeit, die Herabwürdigung der Bühne zur Schaubude. Ihm war die dramatische Kunst Gottesdienst, in ihren Hallen konnte er die Wechsler nicht dulden. Dabei hatte seine Schwärmerei ihren praktischen Werth. Sie kränkelte nicht an abstrakter Schönseligkeit, sondern war immer gleich mit Rath und That bei der Hand. Er sah nicht nur die Fehler, sondern wußte auch, wie man es besser machen konnte. Was hat er in seinem Leben gewettert gegen die Schauspielerinnen, die nur auftreten, um ihre Kostüme bewundern zu lassen, gegen das hohle Pathos in der Deklamation, gegen die manierirten Virtuosen, die immer zeigen wollen, wie gescheidt sie sind, gegen die Possenreißer, die nur an sich, nicht an das Ganze denken,

gegen die dramatiſchen Schriftſteller, die Stücke fabriziren, wie der Bäcker Brod backt, gegen die unreifen Kritiker, die vom Weſen der Kunſt nichts verſtehen, gegen die Schwerfälligkeit des Publikums, wenn feinere Wirkungen unbeachtet vorübergingen! Die theatraliſche Bewegung Berlins verfolgte er mit großer Aufmerkſamkeit. Er beſuchte auch die in den letzten Jahren neu begründeten Theater, um zu ſehen, ob ſie lebensfähige Keime enthielten. Merkte er aber, daß ſie nur auf Spekulation gegründet waren, um ihrem Direktor möglichſt ſchnell die Taſche zu füllen, ſo ging er nicht wieder hin. Im andern Fall konnte man auf ihn bauen wie auf einen Fels und verlangen was man nur wollte. Er ſcheute trotz ſeiner Jahre und ſeines mangelhaften Gehörs nicht Sturm und Regen, um eine gute Vorſtellung zu ſehen. Als Graf von Hochberg die Intendanz übernahm, erlangte Werder einen tiefgehenden Einfluß auf die Leitung der königlichen Theater in unſerer Stadt. Faſt jeden Abend ſah man den alten liebenswürdigen Herr entweder im Schauſpielhauſe in der Loge des Intendanten oder im Opernhauſe in der Proſceniumsloge am Orcheſter, zunächſt der Bühne. Es war ein Vergnügen, ihn zu beobachten, wie er mit allen Sinnen dem Vorgange auf den Brettern folgte, bei beſonders wichtigen Scenen wohl gar aufſtand und den Kopf herausſtreckte und in den Zwiſchenakten den neben ihm Sitzenden etwas erklärte. In allen bedeutungsvollen Fragen wurde er ſeitdem von der Verwaltung zu Rathe gezogen. Manches Stück iſt auf ſeine Empfehlung hin mit Erfolg aufgeführt, manche ſchauſpieleriſche Kraft durch ihn auf den richtigen Weg geleitet worden. Daß er nicht mit Allem, was er vorhatte, durchzudringen vermochte, entmuthigte ihn keineswegs. Er hielt feſt an ſeinem Programm, daß unſer Schauſpielhaus wieder die erſte Berliner, ja die für Deutſchland maßgebende Bühne werden müſſe. Wenn unſer Hoftheater ſich dieſem erſtrebenswerthen Ziele in den letzten Jahren ein gutes Stück genähert hat, ſo iſt das nicht zum Geringſten ein Verdienſt Karl Werder's. Hatte er ſich ein Mal geirrt, ſo war er die Ehrlichkeit ſelbſt und geſtand ſeinen Irrthum gern ein. So ließ er Otto Devrient als Direktor des

Schauſpielhauſes wieder fallen, nachdem er eingeſehen hatte, daß er ſich für dieſen Poſten nicht eigne, obwohl Devrient ſein Pathe und von ihm ſelbſt für die Leitung des Schauſpiels empfohlen war.

Werder war nicht nur Philoſoph, Aeſthetiker und Dramaturg. Er war auch ein latenter Schauſpieler. Er hatte die wunderbare Gabe, die ganze Skala der Empfindungen, die von unſern Dichtern angeſchlagen wird, mit vollendeter Sicherheit zu beherrſchen und ihr durch das Wort den charakteriſtiſchen Ausdruck zu geben. So wie ihn habe ich im Leben noch keinen Schauſpieler ſprechen hören, mit dem geiſtigen Accent, der einen Lichtſchein auch in das Dunkelſte fallen ließ, mit dem Herzenston, der uns unmittelbar überzeugte, mit der ſchönen, erwärmenden, klaren, natürlichen Menſchlichkeit, an der nichts Gemachtes war. Sein Vortrag wirkte plaſtiſch und maleriſch zugleich, er hatte runde Formen und ſatte Farben, er ſchuf Menſchen und Charaktere, man ſah, wie ſie leibten und lebten. Sein Organ, das einen leichten, lispelnden Anklang hatte, gab zu dieſem Zwecke Alles her, Weichheit und Süßigkeit wie Kraft und Schärfe. Wer von Werder die Erzählung von den drei Ringen aus dem „Nathan“ vortragen gehört hat, wird den Eindruck nie wieder vergeſſen. Bei der Aufführung ſeines „Columbus“ im Oktober 1892 die ein halbes Jahrhundert nach der erſten Aufführung erfolgte, hatten ihn die Statiſten mit dem Ruf „Land! Land!“ nicht zufrieden geſtellt. Da lief er auf die Bühne und machte es ihnen ſo vor, wie er es haben wollte, fuhr mit den Händen leidenſchaftlich durch die Luft, nahm eine verzückte Miene an und brachte das Wort „Land!“ mit ſolcher Kraft des Herzens hervor, daß kein Menſch mehr daran dachte einen Greis vor ſich zu haben. Schon in der Jugend hatte ſich Werder mit Seydelmann im Leſen klaſſiſcher Dichtungen mit vertheilten Rollen geübt. Dieſe Fertigkeit war ihm geblieben und er machte, unterſtützt von ſeinem unglaublichen Gedächtniß, davon bei paſſender Gelegenheit gern Gebrauch. Ihn intereſſirte auch die Technik, das Drum und Dran der Schauſpielkunſt, die Art des Schminkens, die Methode des Koſtümirens in hohem Maße. Einmal ging er zu Friedrich Haaſe,

als dieſer noch beim Deutſchen Theater war, in die Garderobe, ſtudirte aufmerkſam, wie dieſer ſeine Maske machte und verſuchte dann, indem er ſich eine Perrücke aufſetzte und einen Mantel umwarf, ſich ſelbſt in den darzuſtellenden Charakter hineinzuleben. Kurz vor ſeinem Tode traf ich ihn an einem ſchönen Herbſttage auf dem mittleren Promenadenweg Unter den Linden. Es war gerade Herbſtparade und der Kaiſer war mit ſeinen Truppen unter dem Jubel der Menge ins Schloß zurückgekehrt. Werder hatte ſeinen braunen Gehrock mit Sammetkragen an, den er für ſeine Spaziergänge bevorzugte, die Augen blitzten hinter der goldenen Brille lebhaft hervor, an der Stirn zeichneten ſich ſeine ſchönen weißen Haare ab. Sein Diener ging hinter ihm her. Er liebte es, ihn ſpöttiſch ſeinen „Baron“ zu nennen, weil er nach ſeiner Meinung eigentlich Nichts zu thun hatte. In der That liebte es Werder nicht, wenn mit ihm viel Umſtände gemacht wurden. Er konnte ärgerlich werden, wenn man ihm beim Anziehen des Ueberrocks oder beim Einſteigen in den Wagen behülflich ſein wollte. Im Schauſpielhauſe war gerade „Donna Diana“ neu einſtudirt worden. Werder wandte ſich plötzlich ſeinen Jugenderinnerungen zu und ſprach von Beſchort, von Seydelmann, von der Crelinger, von all den großen Schauſpielern, die er geſehen hatte und deren Perſönlichkeit er weit höher ſtellte als die gegenwärtigen Helden der Bühne. Dabei redete er ſich in ſolches Feuer hinein, daß er ohne Rückſicht auf die neben uns auf und ab promenirende Menge lange Sätze aus der Rolle des Perrin mit lauter Stimme deklamirte. So ragte er wie ein ehrwürdiges Stück Berliner Romantik in unſere realiſtiſche Zeit hinein, ohne indeß der Gegenwart ihre Bedeutung oder der Jugend das Recht abzuſprechen, ſich nach ihren von Grund aus veränderten Idealen frei zu entwickeln.

Auch bei Werder's dramaturgiſchen Vorleſungen, die ihn vor Allem in weiteren Kreiſen bekannt gemacht haben, liegt der Hauptreiz darin, daß ſie nicht am Schreibtiſch mühſam ausgeheckt, ſondern der lebendige Erguß des Lehrenden ſind, der ſeine ganze Perſönlichkeit, ſein unmittelbarſtes Empfinden in den Vortrag hineinlegt und ſich durch die Aufmerkſamkeit, das wachſende

Verſtändniß der Hörer immer neu angeregt fühlt. Dieſe Arbeiten ſind in einem Stil abgefaßt, den man dramatiſch nennen möchte. Nichts iſt darin von Hauſe aus fertig, vielmehr Alles in Entwickung begriffen, flüſſig, eindringlich, ſprunghaft und doch unfehlbar im Erfaſſen des Zieles. Jeder Satz iſt dem Athem des Redners angepaßt. Wenn man dieſe Bücher lieſt, glaubt man Werder ſprechen zu hören. Und wie tief bohren ſie ſich in den Organismus der Dichtung hinein, nicht um ihn zu zerſtören und an ſeinem Skelett zu demonſtriren, ſondern um ihn neu erſtehen zu laſſen und die Kritik zum Range einer künſtleriſchen That zu erheben. Werder hat ſeine Vorleſungen Jahrzehnte im Schreibtiſch zurückbehalten und ſie erſt an ſeinem Lebensabend herausgegeben, zur beſonderen Freude und Genugthuung für alle Diejenigen, die noch das Glück gehabt haben, ihn zu hören. Wir brauchen auf den Inhalt dieſer Schriften nicht beſonders einzugehen und beſchränken uns auf eine nähere Charakteriſtik der Nathanvorleſungen.

Bedeutungsvoll ſind die Widmungsblätter, die er ſeinen gedruckten Vorleſungen vorgeſetzt hat. Der „Hamlet“ iſt Otto Gildemeiſter, den er als einen Weiſen beſonders in ſein Herz geſchloſſen hatte, der „Macbeth“ dem Herzog Georg von Meiningen, ſeinem fürſtlichen Gönner, der „Nathan“ dem Andenken ſeiner verſtorbenen Freundin, der Generalin Karoline von Fiedler gewidmet, neben der er nun in dem Erbbegräbniß auf dem Garniſonfriedhof ruht. Die Würdigung der größten deutſchen Tragödie, des „Wallenſtein“, widmete er dem deutſchen Kaiſer Wilhelm II., dem er bereits als achtzehnjährigen Prinzen die Handſchrift des Buches zugeeignet hatte. Werder durfte in die Seele des jungen Prinzen die Saat des Edlen und Hohen ſtreuen und er hat bis an ſein Lebensende mit dem Kaiſer in zwangloſem Verkehr geſtanden. Prinz Wilhelm iſt oft die ausgetretene alte Treppe zur Wohnung des „Geheimraths“ hinaufgegangen, hat ſeinem Worte gelauſcht und nicht ſelten, wenn dieſer krank war, an ſeinem Bett geſeſſen. Die Herren vom Hofe konnten ſich vor Erſtaunen manchmal garnicht faſſen, wenn Werder in Erregung kam und in Gegenwart ſeines kaiſerlichen

Herrn irgend einen bezeichnenden Kraftausdruck gebrauchte, den ſich Niemand ſonſt erlaubt hätte. Der Monarch wußte aber genau, wie der „gute Werder“ — ſo pflegte ihn die Kaiſerin Auguſta zu nennen — es meinte und lächelte bei ſolchen Gelegenheiten nur in ſeiner gewinnenden Weiſe. Niemals iſt er an ſeinem Lehrer auch nur einen Augenblick irre geworden. Als ich im Juli 1893 in der Wohnung des Verſtorbenen war, befand er ſich in beſonders angenehmer Stimmung, denn ihm ſollte die Freude werden, ſeinen „Columbus“ wieder auf der Bühne des Schauſpielhauſes zu ſehen. Er erzählte mir, daß Friedrich Haaſe ihm ein prachtvolles Bild ſeines dichteriſchen Helden nach den Portraits in den Uffizien in Florenz mitgebracht habe, worüber er ſich ſehr freute. Dann ſtand Werder auf und zeigte mir einen alten Stich über dem Sopha, auf dem er gewöhnlich ſaß, wenn er Beſuche empfing. Das Blatt war in einen einfachen Rahmen gefügt, aber das Portrait ſelbſt ſtellte ein Bild dar, das in Ketten aufgehängt war. Unterhalb deſſelben war die Weltkugel mit einer Skizze von Amerika abgebildet. Dieſe Symbole waren aber nur dann zu bemerken, wenn man das Bild aufmerkſam mehrere Minuten betrachtete. Werder erwähnte mit ſtolzer Genugthuung, daß der Kaiſer der Einzige geweſen ſei, der in dieſem Bilde ſofort Columbus geſehen habe. „Daraus können Sie ihn erkennen“, fügte er mit ſtrahlenden Augen hinzu, „und ſehen, was das für eine Natur iſt. Ich habe ihm das Bild, weil es ihm ſo ſehr gefiel, in meinem Teſtament vermacht.“

Werder hat das Beſte, was er beſaß, ſeine Perſönlichkeit, mit in die kühle Gruft genommen. Aber die Erinnerung an ihn ſoll uns heilig und theuer ſein, denn Männer von ſolcher vornehmen Lebensauffaſſung, ſo ritterlich, gut und weiſe, werden immer ſeltener. In Stunden der Niedergeſchlagenheit und Verbitterung werden wir noch oft ſeine milde Stimme, ſein kerniges Wort tröſtend und erhebend zu hören glauben, und wenn wir uns feſtklammern an die Ueberzeugung, daß die dramatiſche Kunſt eine ernſte Sache iſt, der die Beſten der Nation tapferen Sinnes und reinen Herzens dienen ſollen, wird

uns der Schatten Karl Werder's grüßen und uns beiſtehen im Kampfe für die hohen Ziele unſerer vaterländiſchen Bühne.

Den Vorleſungen über Shakeſpeare's „Hamlet“ und „Macbeth“ ſowie über Schiller's Wallenſteintragödie, die ihrer Zeit mit Recht ſo viel Aufſehen erregten, hatte Karl Werder „Vorleſungen über Leſſing's Nathan“ (Berlin, F. Fontane u. Co.) folgen laſſen. Den Literaturfreunden, deren Intereſſe an unſeren Klaſſikern über das gewöhnliche Gymnaſialmaß hinausgeht, wurde damit wieder eine kritiſche und äſthetiſche Meiſterleiſtung geboten, voll tiefer philoſophiſcher Ideen und dabei anregend, lebendig, ſpannend wie ein Roman. Werder hatte dieſe Vorleſungen vor dreißig Jahren zum erſten Male an der Univerſität zu Berlin gehalten und ſie dann zur beſonderen Genugthuung ſeiner dankbaren Hörer mehrfach wiederholt. Auch die früher erſchienenen Arbeiten über Shakeſpeare und Schiller ſind erſt Jahrzehnte nach ihrem Abſchluß in Buchform der Oeffentlichkeit übergeben worden.

Worin iſt der Grund für dieſe anſcheinend übertriebene Vorſicht, für dieſe lange Verzögernng zu ſuchen? Nach Form und Inhalt waren dieſe Studien längſt vollendet. Kein unklarer Gedanke, kein mühſeliges Suchen, das noch vom Ziel entfernt iſt, trübte dieſe Ausführungen, in denen mit künſtleriſchem Takt und Feingefühl die Phantaſiearbeit des Dichters, die bewußte wie die unbewußte, zergliedert und ihr geheimſter Sinn offen dargelegt wurde. Wenn Werder ſich trotzdem nur ſchwer entſchließen mochte, ſeine dramaturgiſchen Studien herauszugeben, ſo lag das daran, daß ſie urſprünglich garnicht dazu beſtimmt waren geleſen zu werden. Sie ſollten auf dem unmittelbarſten Wege, nicht als gedrucktes, ſondern als geſprochenes Wort, nicht als todter Buchſtabe, ſondern als geiſtvoller, lebendiger Vortrag in die Herzen der Jugend eindringen. Werder war akademiſcher Lehrer einer der intereſſanteſten und anregendſten Profeſſoren, welche die Berliner Hochſchule jemals gehabt hat. Zwei Generationen haben zu ſeinen Füßen geſeſſen und gelernt, wie man den pſychologiſchen Gehalt großer Dichtungen erfaßt, ohne ſich in künſtliche Auslegungen zu verrennen oder willkürliche Ideen unter-

zuſchieben. In ihm iſt der Geiſt Hegels, deſſen Schüler er war, in der Anwendung auf die Aeſthetik wieder friſch und jung geworden. Er weiß ein ganzes Netz von neuen Ideen über die Stoffe auszubreiten, die er behandelt und dabei doch ſtreng bei der Sache zu bleiben. Er verſteht es, den Hörer zum Selbſtdenken anzuregen, ihm Muth zu machen und ſeine Aufmerkſamkeit immer höher zu ſpannen, wenn ſeine Unterſuchungen in die Tiefe dringen und auf dunkeln, verſchlungenen Wegen dem fernen Ziel zuſtreben.

Seine Vorleſungen hatte Werder ſeit einer Reihe von Jahren eingeſtellt, aber die Friſche und Lebhaftigkeit der Empfindung, das Feuer der Beredſamkeit wochten ihn auch dann trotz ſeiner ſechsnndachtzig Jahre noch nicht verlaſſen. Für die Stammgäſte unſerer königlichen Theater war es immer eine beſondere Freude, wenn ſie den alten Herrn in der Proſceniumsloge erblickten, wie er die Vorgänge auf der Bühne mit kritiſchem Auge verfolgte und auch für die geringſten Kleinigkeiten das regſte Intereſſe zeigte. Den vollen Eindruck ſeiner Perſönlichkeit empfing man jedoch erſt, wenn man ihn in ſeiner vorhin geſchilderten Wohnung aufſuchte. Man fand ihn ſtets „über Büchern und Papier“ und doch nicht verkramt in todte Gelehrſamkeit, ſondern immer friſch angeweht vom Hauch des Lebendigen. Er unterhielt ſich mit den Klaſſikern wie mit innig vertrauten Freunden, die ihm jeden Augenblick Rede ſtanden und Nichts verbargen. Unvergeßlich war mir der Augenblick, als er ſich zu einem Schrank hinabbückte und freudig aufgeregt mit zitternden Händen das Manuſcript der Nathanvorleſungen daraus hervorzog, Blätt für Blatt vor mich hinlegte und mit berechtigtem Selbſtgefühl betonte, daß er an dieſer Arbeit, als er ſie dem Druck übergab, auch nicht eine einzige Zeile zu ändern brauchte. Sie war einer köſtlichen Eſſenz zu vergleichen, die von ihrem Duft Nichts eingebüßt hatte. Wer die Schwelle dieſes Gelehrtenheims jemals überſchritten hat, wird gern zugeben, daß es zu den feinſten geiſtigen Genüſſen gehörte zu beobachten, wie der liebenswürdige Greis plötzlich die Laſt ſeiner Jahre abſchüttelte, aus dem Schatz ſeiner Erinnerungen koſtbare Mittheilungen machte oder uns wohl gar durch eine Probe ſeines erſtaunlichen Gedächtniſſes überraſchte und mit dem Feuer der

Jugend, ohne auch nur einen Augenblick zu ſtocken, ganze Scenen aus unſeren klaſſiſchen Dichtungen mit wundervollem Ausdruck herſagte.

Wer Werder von dieſer Seite kennen gelernt hat, wird ihn in dieſen zehn Nathanvorleſungen mit allen ſeinen Eigenthümlichkeiten wiederfinden. Es ſind nicht trockene Erzeugniſſe des bloßen Nachdenkens am Schreibtiſche, ſondern der lebendige Erguß des Lehrenden, der ſeine ganze Perſönlichkeit, ſein Fühlen und Denken, in den Vortrag hineinlegt und ſich durch die Aufmerkſamkeit, das wachſende Verſtändniß der Lernenden immer neu angeregt fühlt. Was darin geſagt wird, erſcheint nicht als von Hauſe aus fertiges Produkt, ſondern wird mit genauer Berechnung des Eindrucks, der ſich ununterbrochen vertiefen und verſtärken ſoll, in den Einzelheiten ſorgfältig entwickelt. Wer dieſe Gedanken richtig erfaßt hat, meint ſie ſich wohl ſelbſt verdient zu haben, iſt von der angenehmen Täuſchung befangen, daß ſie ihm ſelbſt eingefallen ſind. Daß dieſe Vorleſungen wirklich geſprochen worden, merkt man an dem Stil, in dem ſie abgefaßt ſind und den man dramatiſch nennen möchte. Es fehlen die künſtlichen und verſchlungenen Satzbildungen, an denen unſere Schriftſprache leider ſo reich iſt, weil ſie mehr von der Feder als vom lebendigen Wort beherrſcht wird. Bei Werder iſt Alles dem Athem des Redners angepaßt, knapp, ſchlagend, voll Ausdruck und Energie. Zuerſt beweiſt er uns die Nothwendigkeit, ein ſo vielfach erörtertes Thema nochmals kritiſch zu ergründen. Hierauf läßt er eine Anzahl Meinungen zu Worte kommen, um gegen dieſelben aufzutreten und eine ebenſo ſcharfe wie ritterliche Polemik zu eröffnen. Dann erfüllt er ſich ſelbſt mit dem Stoff, nimmt ihn liebevoll in ſich auf, um ihn von allen Mißverſtändniſſen und Einſeitigkeiten der bevormundenden Kritik loszulöſen und im Sinne des Dichters rein darzuſtellen. Endlich führt er den Nachweis, wie alles dichteriſche Wollen und Können ſich in einem rein menſchlichen Inhalt zuſammenfaſſen läßt, der uns entzückt, weil er ebenſo ſehr das unmittelbare Gefühl der naiv Genießenden wie den Drang nach tieferer Erkenntniß bei den philoſophiſch Gebildeten befriedigt. So geſtalten ſich bei Werder der Stoff und ſeine Behandlung. Wenn man das Buch lieſt,

glaubt man den Gelehrten vor ſich zu ſehen, ihn zu hören, wie er mit der Stimme leiſe einſetzt und ſein Publikum geiſtig zu ſich emporzieht, wie er es zum Nachdenken anfeuert und wenn er es ganz in ſeiner Gewalt hat ihm das Schönſte und Edelſte ſeiner Weisheit zu koſten giebt, indem er alle Hülfsmittel der Rhetorik und die Beweglichkeit, Ausdrucksfähigkeit und Wärme des Schauſpielers dabei zur Geltung kommen läßt.

Die Werder'ſche Methode der Erläuterung unſerer Klaſſiker hat aber noch eine andere Seite, die uns ebenſo verdienſtvoll zu ſein ſcheint. Sie legt ausſchließlich äſthetiſche Maßſtäbe an die Dinge an und ſetzt in Folge deſſen eine Art dichteriſcher Inſpiration voraus im Gegenſatz zu der ſpäteren philologiſchen Methode, bei der die Unterſuchungen über Herkunft und Entwicklung des Stoffs, über ſprachliche Eigenthümlichkeiten und über die Art der Kompoſition die Hauptſache bilden. Es iſt dabei gewiß viel Schätzenswerthes zu Tage gefördert, gleichzeitig aber auch eine höchſt wunderliche Ueberhebung gewiſſer Schulmeiſternaturen hervorgerufen worden, die in ihrem Leben niemals eine Ahnung gehabt haben, wie es im Kopfe eines Dichters ausſieht. Bei einem ſolchen anatomiſchen Verfahren kann die Lage der Nerven und Muskeln in einem Werk erklärt, aber niemals der Wärmegrad der dichteriſchen Schöpfung, die Stärke des Pulsſchlags, der in ihr lebt, beſtimmt werden. Alles, was ſich rubriziren und einſchachteln läßt, das äußerliche allgemeine Kennzeichen einer Richtung wird von dieſer Art Kritik bevorzugt, während ſie allem Individuellen und Eigenartigen, dem ſelbſtſtändigen Kunſtwerk gegenüber, das aus ſich ſelbſt erklärt werden will, rathlos gegenüberſteht. Der philologiſchen Kritik wird bei der Beurtheilung einer Dichtung niemals der erſte Rang eingeräumt werden können, denn ſie iſt Jedem erreichbar, der gewiſſenhafte Studien angeſtellt hat. Die äſthetiſche Kritik dagegen beruht in ihren höchſten Leiſtungen auf einem angeborenen Talent, das durch Fleiß und Bildung wohl verſtärkt und verfeinert werden kann, für deſſen Mangel aber keine noch ſo große Gelehrſamkeit einen Erſatz bieten kann.

Diejenige Kritik, vor welcher ſich das Allerheiligſte der

Kunſt wie bei Nennung eines Zauberworts öffnet, iſt immer nur von phantaſievollen, poetiſch veranlagten Köpfen ausgeübt worden. Es kommt gar nicht darauf an, wie weit dieſe poetiſche Begabung reicht, ob ſie im Stande iſt, Werke von bleibendem Beſtand hervorzurufen. Maßgebend iſt nur, daß ſie überhaupt vorhanden iſt, weil ſie allein den dichteriſchen Prozeß, das, was in der Seele des Schaffenden vorgeht, verſtehen lehrt und dadurch vor allgemeinen Redensarten in der Beurtheilung der Werke ſchützt. Befindet ſich die Kritik in gänzlich unproduktiven Händen, ſo verwandelt ſie ſich faſt immer in bloße Rechthaberei und nimmt eine Schärfe des Tones an, die dem Publikum unter Umſtänden viel Vergnügen bereitet, aber der Sache gewiß immer nur zum Schaden gereicht. Dergleichen trockene Seelen vermögen ebenſo wenig die Wirkung des gedruckten Wortes auf den Autor wie die Art des dichteriſchen Schaffens zu beurtheilen.

Auch Werder wäre nie der dramaturgiſche Pfadfinder geweſen, wenn ihm die Natur die dichteriſche Ader völlig verſagt hätte. Aber ſie iſt da und ſchlägt vernehmlich in ſeinem „Columbus“, wenn ſich dieſes Drama auch als Theaterſtück nicht zu behaupten vermocht hat. Aber er weiß, was es heißt: ſchaffen, bilden, ſchildern, Charaktere geſtalten, Leidenſchaften entwickeln und er entnimmt dieſer Kenntniß die Maßſtäbe für die Beurtheilung des Leſſing'ſchen „Nathan“. Goldne Worte ſpricht er vor Allem, wenn er Leſſing's eigener kritiſcher Thätigkeit gedenkt. „Warum iſt denn kein anderer Kritiker ihm zu vergleichen?“ ruft er aus. „Warum iſt er einzig in dieſer Hinſicht, ſo einzig, daß, da dieſe Thätigkeit in Folge der Umſtände, die ich angegeben, auch die größere Breite in ihm gewonnen — er ſpezifiſch als Kritiker erſcheint? Warum iſt er nie trocken wie die ganze kritiſche Gilde es iſt, nie trocken und kalt, nie langweilig wie ſie? auch in der abſtruſeſten Materie nicht? Weil er darzuſtellen vermocht hat, ſo darzuſtellen, wie ſie nicht vermag — weil er die Minna von Barnhelm, die Emilie, den Nathan geſchrieben und weil, die ganze Gilde zuſammen genommen, nicht eine Scene,

nicht einen Charakter, auch nicht den geringſten, dieſer Stücke hervorzubringen im Stande iſt. Darum! Darum! Nur wo Dichter kritiſirt haben — man ſieht das gleich an Schillers's und Tieck's äſthetiſchen Unterſuchungen und Kritiken — iſt ein ähnliches Leben und eine ähnliche Beſeelung in die Kritik gefahren; nur da hat ſie ihr bleiernes Gefieder verloren und ſelbſt Schönheit und Reiz gewonnen."

„Nicht weil er ſeine Kritiken, den Laokoon, die Dramaturgie und den Antigötze hat ſchreiben können", ſagt Werder weiter von Leſſing, „hat er den Nathan geſchrieben; ſondern umgekehrt! Umgekehrt im Sinne des inneren Primats. Freilich kann man beide Potenzen in ihm nicht trennen — aber im Urtheil über ihn hat ihr wahres Verhältniß ſich verkehrt" Das ſcheint freilich im Widerſpruche zu dem berühmten Bekenntniß Leſſing's am Ende ſeiner Dramaturgie zu ſtehen, worin der Satz vorkommt: Ich bin weder Schauſpieler noch Dichter! und worin er angiebt, alles Erträgliche in ſeinen Stücken einzig und allein der Kritik zu verdanken. Aber der Widerſpruch iſt doch nur ſcheinbar! Man hat alle möglichen Verſuche angeſtellt, ihn zu beſeitigen und iſt an der natürlichſten und einfachſten Erklärung immer achtlos vorbeigegangen. Leſſing hatte zu der Zeit, als er jenes Bekenntniß ablegte, weder die Emilia noch den Nathan geſchrieben, konnte alſo ſelbſt nicht ermeſſen, bis zu welcher Höhe ihn ſein unaufhörlich wachſendes Talent tragen würde. Jene Worte waren, wie Werder treffend bemerkt, weiter Nichts als die „Bilanz eines beſtimmten Zeitpunkts ſeiner Laufbahn, eine weiſe Inventur, die den Beſitz lieber zu gering als zu hoch anſchlägt. Aber wie thöricht war's, es als den totalen Abſchluß für das Vermögen der noch ungeborenen Werke anzuſehen. Den macht kein Menſch über ſich, ſo lang er noch thätig iſt, ſondern erſt der Tod macht ihn." Man überſieht außerdem bei der Würdigung der Leſſing'ſchen Worte gewöhnlich immer zweierlei. Erſtens, daß er ſich trotz alledem im Beſitz einer Gabe fühlt, die „dem Genie ſehr nahe kommt" und zweitens, daß er damit vor allem auf den Unterſchied hindeuten wollte,

der zwiſchen ſeinem Talente und dem eines Goldoni beſtand. Dreizehn Stücke in einem Jahre zu ſchreiben, wie es dieſer vermochte, wäre freilich nicht Leſſing's Sache geweſen, aber ſchon Goethe durfte ſagen: Leſſing wollte den ſtolzen Titel eines Genies von ſich ablehnen, aber ſeine dauernden Wirkungen zeugen gegen ihn.

Werder's Kritik des dramatiſchen Gedichts, das wir dem Genius Leſſing's verdanken, iſt eine wahrhaft produktive, weil ſie einerſeits die wunderbaren Schönheiten deſſelben tiefer erfaßt, als es irgend ein anderer Interpret bisher vermocht hat und weil ſie eine Reihe von Urtheilen über daſſelbe als oberflächlich und falſch erkennen läßt. Damit erwirbt ſich dieſe Kritik zu gleicher Zeit ein negatives und ein poſitives Verdienſt. Sie wäſcht das koſtbare Gebild rein von dem Staub unbegreiflicher Vorurtheile, der ſich ihm angeſetzt hat und rückt es dabei ſo hoch in eine reine Luft der Liebe und Verehrung, daß ihm — ſo wollen wir wenigſtens hoffen! — der Unverſtand von jetzt ab nichts mehr anhaben kann.

Unter den Namen, auf die wir ſtoßen, wenn wir falſche Urtheile von großer Autorität über den Nathan zuſammenſtellen, finden wir zunächſt einen, der uns Allen beſonders theuer iſt, den Schiller's. Nach ſeiner Meinung hat in dieſem Drama die froſtige Natur des Stoffes das ganze Kunſtwerk erkältet, ein Urtheil, deſſen Härte und Liebloſigkeit eine Anzahl anderer ebenſo ſchiefer wie haltloſer Bemerkungen zur Folge gehabt hat. Und doch läßt ſich der Vorwurf Schiller's noch am leichteſten entkräften! Heut zu Tage zweifelt wohl Niemand mehr daran, daß die Dichtung aus einer unendlichen Tiefe und Innigkeit des Gefühls, aus einem außerordentlich reich und zart beſaiteten Gemüthsleben hervorgegangen iſt. Jede noch ſo oberflächliche Lektüre, jede noch ſo unvollkommene Aufführung legt dafür vollgültiges Zeugniß ab. „Ich behaupte," ſagt Werder im Hinblick auf Schiller, „dieſe Reflexionen ſind froſtig, nicht der Nathan. Etwas Wärmeres iſt nie gedichtet worden. Schiller's Poeſie iſt feuriger. Sie hat auch die ſtürmiſche Hitze, die dem Nathan fehlt und wahrlich nicht zu ſeinem Schaden. Sie hat freilich

auch das Poſitive der lebhafteren Gluth, des kühneren Schwunges und die hohe Pracht des Kolorits. Aber ſie hat Nichts aufzuweiſen, ſchlechterdings nichts, das inniger, wärmer, lichtvoller wäre als der Nathan. Grade Wärme und Licht ſind ſein Element, ſeine Natur, darin leibt und lebt er, das iſt er.“ Im Grunde genommen ſind die zehn Vorleſungen Nichts weiter als die Ausführung dieſes einen Gedankens. Sie enthalten die unwiderlegliche Rechtfertigung der Dichtung, die Vertheidigung ihrer eigenthümlichen Schönheiten gegen die Männer, die ſich die Augen verbunden haben, um ſie nicht zu ſehen, und ſie beweiſen, daß die Fülle edelſter und ſchönſter Menſchlichkeit, welche den inneren Kern dieſer Poeſie bildet, der Abglanz von Leſſing's Weisheit und Güte ſind, die Frucht ſeiner harten Lebensprüfungen, aber auch ſeines hohen Sinnes, der ſelbſt in den ſchwerſten Stunden den Weg zur Idealität gefunden hat.

Am bekannteſten iſt der Tadel geworden, den zuerſt Viſcher in ſeiner Aeſthetik und nach ihm Adolph Stahr in ſeiner Biographie des Dichters ausgeſprochen hat. Darnach müſſe es Leſſing zur Laſt gelegt werden, daß er bei dem ſchweren Konflikt, den er zwiſchen dem Fanatismus des Chriſtenthums und der reinen Humanität angelegt habe, die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks ſchließe. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, meint Viſcher, den Templer in einem ſpannenden Moment furchtbarer Gefahr als Retter Nathans auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen.

Alſo einen bis zum Tragiſchen gehenden Konflikt will man durchaus haben! Werder weiſt es mit wundervoller Klarheit nach, daß im Kreiſe dieſer Menſchen, welche ſämmtlich Kinder des guten Geiſtes ſind und von der allbezwingenden Güte und Liebe Nathan's zu einer einzigen Familie zuſammengeſchloſſen werden, die tragiſche Erſchütterung gar nicht aufkommen kann, daß dieſe vielmehr in der Vorgeſchichte des Stückes liegt und daß vor dem lichten Glanze ſeiner Entwicklung Fluch und Unheil

wohl von Weitem vorübergehend drohen, aber schließlich doch ohnmächtig zurückprallen müssen. Eine wirklich tragische Stimmung hätte Das, was Lessing in der Gesammtheit der von ihm erfundenen und ausgestalteten Charaktere darthun wollte, geradezu unmöglich gemacht, denn eine reiche Saat von Segen und Glück sollte von ihnen ausgehen und kein Mißklang, keine bittere Erinnerung, die schließlich errungene Liebe und Harmonie stören.

Der andere Vorwurf gipfelt darin, daß sich zum Schluß des Stückes Liebende als Geschwister erkennen. Liebende! Bei diesem Wort und seiner Anwendung auf die Dichtung entfaltet Werder den ganzen Glanz seiner Kritik, sowohl hinsichtlich des Tempelherrn wie Recha's. „Kann man Recha eine Liebende nennen", fragt er, „im leidenschaftlichen Verstande des Wortes?" — sie, in deren Seele der weise Dichter keinen Funken der sinnlichen Gluth, keinen Hauch von der Schwüle des Eros gelegt?" Aber man könnte Dem vielleicht entgegenhalten, Lessing habe den vollen Ausdruck der Leidenschaft in diesem Stücke wohl erstrebt, aber nicht erreicht. Weit gefehlt! Nur das, was Recha im ersten Moment nach ihrer Rettung empfindet, ihre rührende Dankbarkeit läßt sich etwa mit den ersten Regungen der Liebe vergleichen. In dem Augenblick, in dem der Ritter wirklich vor ihr steht, bemächtigt sich ihrer ein ganz anderes Gefühl, eine Ahnung dessen, was ihr der Tempelherr werden soll. Zu ihm fühlt sie sich sofort ruhig und unbefangen, kindlich und überlegen zugleich hingezogen. Die Jahre der Leidenschaft sind für sie noch nicht gekommen, keine bräutlich Liebende ist sie, sondern noch ganz Tochter. Für die Zärtlichkeit ihres Herzens ist nur einer unentbehrlich, Nathan, in dem sie ganz aufgeht, von dem sie Nichts losreißen kann, dem ihre Leidenschaft gehört. Für sie kann daher keine Sinnesenttäuschung, sondern nur freudige Genugthuung daraus erwachsen, daß sie einen Bruder gefunden hat. Anders liegt die Sache beim Tempelherrn. Dieser liebt wirklich. Sein feuriges Temperament führt ihn in eine Situation hinein, die er überwindet, um dabei zugleich seinen innern Menschen zu läutern, den Dämon erkennen und verabscheuen zu lernen, dessen finstern Spuren er folgen wollte, und um

ſchließlich Theil zu haben an dem Geiſt Nathan's, an dem Glück und Frieden ſeines Hauſes. Die Leidenſchaft wird in ihm gebändigt. Wie er ſich als Recha's Bruder erkennt, ſteht ein neuer, reiner, edler Charakter vor uns.

Es giebt eine ſeltſame Art der Kritik, ſich immer gleich auf's hohe Pferd zu ſchwingen und bei Werken von bleibendem Gehalt zu erklären, wie der Dichter Dieſes und Jenes hätte anders machen ſollen. Da möchte man wirklich ſagen, das Ei will klüger ſein als die Henne. Handelt es ſich um Schöpfungen, welche zu den Grundlagen unſerer moderner Bildung gehören, ſo hat dieſes Beſſerwiſſen geradezu etwas Komiſches. Es belehrt da, wo es ſelbſt noch Etwas lernen ſollte, und berührt ſo, als ob der Schüler ſich plötzlich auf das Katheder ſtellen und zu unterrichten anfangen wollte. Zuerſt müßte doch bewieſen werden, daß für ein ſolches in die Tiefe dringendes Meiſterwerk, welches der Nation ins Herz gewachſen iſt, auch das nöthige Verſtändniß vorhanden iſt, daß ſeinem Urheber nicht ganz fremde Ideen aufgezwungen werden. In den meiſten Fällen beruht aber dieſe Neigung, an großen Dingen kleinlich herumzukritteln, darauf, daß man die Abſichten des Verfaſſers falſch verſteht, daß man von ihm etwas verlangt, was er garnicht leiſten wollte. Darauf laſſen ſich auch die mannichfachen Einwendungen gegen den Nathan zurückführen. Es gehört zu den größten Verdienſten Werder's, daß er in ſeinen Vorleſungen nicht etwa mit einem hohlen Panegyricus antwortet, ſondern mit überlegenem Geiſte von Fall zu Fall beweiſt, wie unendlich viel klüger Leſſing geweſen iſt, als ſeine Ausleger es uns glauben laſſen möchten. Er macht es uns in allen Momenten klar, was in der Seele des Dichters vorgegangen iſt, als er ſein Drama ſchrieb. Wir lernen die Stimmung kennen, die ihn erfüllte und die er ſeinem Werke einzuhauchen verſtand, das Geſättigte, Volle, Charakterſtarke, Nervige dieſes Gebildes und dann wieder das Weiche, Zarte, Duftige, das die einzelnen Theile mit einander verbindet. Wir begreifen, daß es ſo ausfallen mußte, wie es herrlich vor uns entſtanden iſt, wie es anders gar nicht angelegt, durchgeführt und beendigt werden

durfte. Werder's Erklärung des Nathan ist eine ununterbrochene Rechtfertigung Lessing's, eine ernste Mahnung, mit einer großen Sache nicht vorschnell fertig werden zu wollen, sondern Kopf und Herz und alle Sinne zusammenzunehmen, bis für jeden Einzelnen das wahre volle Verständniß des Werkes kommt.

Man möchte sagen, in diesen Vorlesungen wehe selbst die Luft Lessing's und seines herrlichen Humanitätsdramas. So deutlich treten uns die Absichten des Dichters, der Zusammenhang zwischen seiner Persönlichkeit und diesem Werke entgegen, daß wir seinem Genius immer näher rücken, immer deutlicher spüren, was er gewollt hat, und uns endlich der süßen zauberischen Gewalt seines Denkens und Dichtens ganz hingeben. In die Mitte zwischen die Tragödie, die uns erschüttert, und das Lustspiel, an dem wir uns lachend erfreuen, stellt er sein Werk als vollberechtigte dritte Gattung, die Frucht seiner Weisheit und Güte. Ueber diese lieblichen Gefilde braust nicht der Sturm der Leidenschaft hin, der ein Menschenleben dem Untergang entgegentreibt. Hier ist auch für die Kobolde des Uebermuthes und Spaßes kein Platz, die vor dem milden Ernst des Ganzen die Flucht ergreifen müssen. Werder hat das richtige Wort gefunden, wenn er sagt, daß der Nathan vor Allem rührend wirke, nicht in dem niederen alltäglichen Sinn, sondern in der höchsten Bedeutung, die bei diesem Begriff zulässig ist. Das sogenannte Rührstück, der bürgerliche nasse Jammer, bei dem die schluchzenden Schauspieler den Leuten im Parquet Thränen entlocken, hat damit garnichts zu thun. Die Rührung, die wir aus dem Nathan als Segen empfangen, als Stärkung für Seele und Geist, hängt mit nichts Kleinlichem zusammen, sondern beruht einfach auf der Hoheit und Idealität der Gesinnung, die sich immer reicher entfaltet und schließlich das Werk in allen seinen Theilen krönt. Wir erkennen im Anschauen dieser Tüchtigkeit, daß es aus dem trüben Dunst und Unverstand, die uns armen Menschenkindern das Bild des Lebens verdüstern, doch einen Ausweg zum Lichten und Hohen giebt, daß wir nicht ganz zu verzweifeln brauchen, wenn sich auch Bosheit und Niedertracht vorübergehend des Thrones bemächtigen. In dieser

Erkenntniß liegt ein Troſt und Glück und Niemand braucht ſich zu ſchämen, wenn ihm dabei die Thräne der Rührung ins Auge tritt. Sie beweiſt ja nur, wie reich das Inſtrument des Dichters geſtimmt iſt, wie wundervoll er es verſtanden hat, darauf zu ſpielen.

Das Hoheitsvolle der Dichtung liegt darin, daß ſich in all den Menſchen, die ſie uns lieb und theuer macht, ein beſtändiger Entwickelungsprozeß zum Reinen und Reifen vollzieht, daß Beſchränktheit, Schwäche und Unverſtand in den verſchiedenſten Formen von ihnen abfallen, daß ſie dadurch vor unſeren Augen erhöht und ſozuſagen verklärt werden. Das ruhige Feuer von Nathan's überlegener Weisheit verzehrt dieſe der Vergänglichkeit geweihten Subſtanzen, den Hochmuth, die Unduldſamkeit, das Unbedachte der Leidenſchaft, das Ränkeſchmieden und jede Art des Vorurtheils und läßt den goldenen Kern von Menſchenwerth und Menſchenwürde, der durch ſie verdeckt wurde, um ſo ſtrahlender zu Tage treten. Daher die Andacht, die uns erfüllt, wenn wir die Dichtung bei der Lektüre oder im Theater in uns aufnehmen, das Sonnige und Sonntägliche, das uns dabei überkommt. Wir ſelbſt nehmen an der Erziehung zum Guten theil, die wir die einzelnen Figuren durchmachen ſehen, und beugen uns vor der Allgewalt dieſes hehren Elementes.

Aber den Feiertag dieſes Stückes ſoll man auch heiligen, man ſoll ihn mit ſauberen Händen begrüßen, denn es weht Gottes Odem darin. Fein und ſinnig wie Alles in Werder's Betrachtungen iſt vor Allem auch der Schluß, worin er den Nathan, um ihn mit anderen dramatiſchen Meiſterwerken zu vergleichen, durch eine Stelle aus der Schrift, da, wo vom Elias die Rede iſt, erläutert. Elias tritt auf den Berg vor den Herrn. Und ſiehe, der Herr ging vorüber und ein großer ſtarker Wind, der die Berge zerriß und die Felſen zerbrach, vor dem Herrn her: der Herr aber war nicht im Winde. Nach dem Winde aber kam ein Erdbeben: aber der Herr war nicht im Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer: aber der Herr war nicht im Feuer. Und nach dem Feuer kam ein ſtilles ſanftes Sauſen und in ihm vernahm er die Stimme des Herrn,

die zu ihm sprach. Damit vergleicht Werder die Wirkung des Nathan, Das was aus ihm ewig wird herausgehört werden.

Still und sanft! Damit ist auch das Urtheil über die Schächer gesprochen, denen der Tag des Herrn nichts bedeutet, die den Lärm und Unfrieden der Woche in ihn hineintragen, an ihm womöglich ein gutes Geschäft machen möchten. Werder geht ihnen mit erquickender Schärfe zu Leibe und lehrt sie Respekt empfinden vor dem großen Gedichte, aus dem sie sich nur herausſuchen, was sie für ihre Privatzwecke grade brauchen können. Christen wie Juden! Bornirtheit und Lieblosigkeit haben in beiden Lagern gleich große Verwüstungen angerichtet. Werder liest nur nach Verdienst den Text, den Christen, die darüber empört sind, daß der weise und gute Nathan ein Jude sein mußte, und den Juden, die sich einreden, daß der Nathan eigentlich für sie und zur Verherrlichung des jüdischen Wesens geschrieben sei. „Für solche Leser", heißt es, „ist der Nathan nicht gedichtet und beide Sorten sind es nicht werth, daß er für sie existirt. Beide sind ABC-Schützen im Verständniß eines Poems und, was schlimmer ist, ABC-Schützen, die nie lesen lernen. Beide gehören zum Pöbel! Und das Charakteristische des Nathan besteht gerade darin, daß er gegen jeden Pöbel geht. Das ist seine Vornehmheit und sein Adel. Für das profanum vulgus, das christliche und jüdische, das sich an ihm den Schnabel wetzt, ist er keine Atzung und beide Theile essen sich nur ihr Gericht an ihm. Jene Christen erkennen ja Lessing garnicht für einen ihres religiösen Verbandes, für einen ihres Gleichen, mögen ja gar nicht — und diese Juden ebensowenig haben auch nur eine Ader von dem weisen Nathan in sich: sie würden sich verwundern, wenn mit der Identifizirung Ernst gemacht werden sollte, denn dazu muß man sehr Vieles nicht sein, was die meisten am liebsten sind. Ja, so zur Veränderung ein Mal, in der Einbildung als Zugabe zu allen sonstigen Gebrechen, auch ein Mal Nathan sein, Nathan in sich spielen, das ist ganz hübsch und thut ganz wohl; aber ihm wirklich ähnlich oder so gut sein wie er, das ist sehr schwer und sehr selten. Beide Theile haben mit Lessing und seiner Sache nichts gemein, son-

dern ſtehen ihm und ihr gerade ſo entgegen wie ſie ſich einander entgegenſtehen.“

Aber auch an einer vollkommen einleuchtenden Erklärung, weshalb Leſſing zum Träger der Handlung in ſeinem Stücke grade einen Juden gewählt hat, fehlt es in dieſen Ausführungen nicht. Der Grund hat mit den Eigenthümlichkeiten der Konfeſſion Nichts zu thun, er berührt in Leſſing nicht den Chriſten, ſondern den Dichter. Ein pſychologiſcher Grund hat ihn veranlaßt, dieſe Wahl zu treffen, die Erwägung der eigenthümlichen Stellung, welche der Jude nach dem Verluſt der ſelbſtſtändigen ſtaatlichen Autorität, nur getragen durch die Erinnerung an ſeine alte hohe Kultur und den Glauben ſeiner Väter, einzunehmen genöthigt war. In dieſer ſeltſamen Lage konnte die Entwicklung des Charakters am ſchnellſten in die Höhe wie in die Tiefe gehen. Je nachdem das Menſchenmaterial gebildet war, lag ſowohl die Möglichkeit für das Entſtehen einer rachſüchtigen Wucherſeele, eines Shylock wie für das warme Herz und die tiefe Weisheit Nathan's vor. Beide entſtammen demſelben Volksboden, der Kraft genug beſitzt, um das Häßlichſte und das Schönſte, den Giftpilz und das Heilkraut entſtehen zu laſſen. Ein Jude konnte, wenn er ſich zur Freiheit des Geiſtes durchgerungen hatte und von dieſer Höhe ſein über die ganze Welt zerſtreutes und zerſplittertes Volk betrachtete, am leichteſten zu der Ueberzeugung kommen, daß es für die Beurtheilung und den Werth der Menſchen nicht auf das religiöſe Bekenntniß, ſondern auf den Charakter, die Geſinnung, den Willen und die Kraft zum Guten ankommt. Deshalb konnte Leſſing aus Gründen der poetiſchen Wahrheit und nur aus ſolchen ſich veranlaßt ſehen, die Anregung, die ihm die Fabel des Boccaccio gab, zu benutzen und den nur als klug und gewandt geſchilderten Juden Melchiſedek in ſeiner Phantaſie zu dem Muſterbild der Weisheit und Güte, zu ſeinem Nathan umzugeſtalten. Indem er in ihm den freien Menſchen, den Vertreter der werkthätigen Liebe ſah, hatte er gleichzeitig den Mittelpunkt und Träger ſeines Stückes gefunden.

Nun hat man aber die Barbarei begangen, den menſchlich

ſchönen Gedanken, der in dem dramatiſchen Gedichte ſteckt, als etwas Abſtraktes herauszuheben, den Schwerpunkt in die Tendenz zu legen und die Hauptſache, das Wichtigſte, die Arbeit des Dichters und Dramatikers, nur nebenher gelten zu laſſen. Wenn dieſe Leute recht hätten, wäre der Nathan weiter Nichts als ein poetiſch maskirtes Lehrgedicht, während er im Gegentheil eine dichteriſche Schöpfung erſten Ranges iſt, in welcher jener Gedanke nur ein einzelnes Moment bildet. Hätte Leſſing nur eine Tendenz verfochten, ſo wäre das ein ſehr froſtiges Beginnen geblieben, aber er erwärmt und beſeligt uns und das erreicht er nur durch die Fülle der Empfindung, die ſeine Figuren ausſtrömen, und den Umſtand, daß jede von ihnen einen vollen, charakteriſtiſch unterſchiedenen Menſchen darſtellt. Dieſes blühende Fleiſch von Poeſie, dieſen von Kraft und Leben ſtrotzenden Organismus hat man in ein klapperndes Skelett von Tendenz, in eine monotone Nachmittagspredigt umwandeln wollen. Aber was ſind Gedanken, wenn ſie ſich nicht in Thaten umſetzen laſſen, was Worte, wenn ſie nicht durch das Leben, durch Dulden und Handeln, durch fühlende Herzen ihre Beſtätigung erfahren? Das Unvergängliche an Nathan iſt gerade ſein poetiſcher und menſchlicher Reichthum; das unerſchöpfliche Intereſſe, das uns ſeine Perſonen einflößen, rührt einzig und allein daher: „Nicht Gedankenweſen ſind ſie, ſondern Naturen der Liebe, nicht poetiſche Figuranten und Mandatare der Freiheit und Wahrheit, ſondern Bevollmächtigte von ſich ſelber, eigene Herren, aus ſich ſelbſt berufene Stimmen des Geiſtes, den ſie verkündigen.“

Das zeigt ſich vor Allem auch in der großen Scene zwiſchen Nathan und Saladin, in der Erzählung von den drei Ringen. Werder hatte die Gewohnheit, wenn er in ſeinen Vorleſungen an dieſem Punkte angelangt war, ſeinen Zuhörern die ganze Scene vorzuleſen, oder, richtiger geſagt, darzuſtellen, denn ſein Vortrag war keine äußerliche Deklamation, kein abſichtliches Hervorheben geiſtreicher Betonungen, kein Singen, Donnern und Säuſeln mit dem Organ, kein Blenden und Verblüffen durch Theatermätzchen, ſondern ein inneres Produziren durch Geiſt

und Seele, eine plastische Veranschaulichung des Vorgangs durch das Wort. Kein Nathandarsteller, er heiße wie er wolle, hat sich jemals rühmen können, einen so tiefen Eindruck mit der Erzählung hervorgebracht zu haben, wie der alte Werder trotz seines leisen, matten, ein wenig lispelnden Organs. Da fühlte man erst, was es heißt, daß sich der Geist den Körper schafft, man sah die Figuren vor sich vom Scheitel bis zur Sohle. Alles, was Werder an Erläuterungen noch folgen ließ, schien sich unter dem Eindruck des Vortrags ganz von selbst zu verstehen. Mit Recht erwähnt er, daß so wie Lessing nur noch Shakespeare einen von außen empfangenen Stoff zu verwandeln und zu idealisiren verstanden habe. In der Novelle des Boccaccio handelt es sich nur darum, daß sich der schlaue Jude Melchisedek in die ihm gestellte Falle nicht locken läßt, dem Sultan die Antwort schuldig bleibt und dafür die Geschichte von dem Ringe erzählt, der seinem Besitzer Ehre und Wohlstand einbringen soll. Es fehlt die prächtige Einkleidung der Fabel mit allen ihren Nebenumständen, es fehlt vor allem der Strom von Wärme, Liebe und Idealität, der in Nathan's Worten dahinrauscht und auf Saladin einen so mächtigen Eindruck macht. Nicht um irdisch Geld und Gut, nicht um den äußern Vorzug von Ehre und Ansehen handelt es sich bei seinen Ringen, sondern um den Charakter des Menschen, sein Thun, die von ihm ausgeübte Praxis der Liebe. „Nur ein Ring ist der echte!" sagt Werder. „Die wahre Religion hat ihren Beweis an der ihr innewohnenden Wunderkraft, und wer diese Kraft an sich zu bewähren und aus sich zu üben vermag, der hat den echten Ring. Und vermöchtens Alle, so hätten ihn auch Alle!"

Die poetische Ausgestaltung dieser Scene ist nun ganz und gar Lessing's Werk. Die Erfindung, daß der Anschlag auf Saladin von Sittah ausgeht, daß der Sultan in seiner frischen, souveränen Stimmung das ganze Schauspiel für seine Schwester aufführt, die Umwandlung, die sich während dessen mit ihm bis zur tiefsten Ergriffenheit vollzieht, die Art, wie Nathan beim Erzählen der Fabel die Frage zwar theoretisch nicht entscheidet aber die Fabel plötzlich fallen läßt und in der Sache selbst,

praktiſch betrachtet, durch den Hinweis auf das Gebot der Liebe Alles zur klarſten Beantwortung bringt, wie iſt das köſtlich gedacht und ebenſo ausgeführt! Hier liegt natürlich der ideelle Schwerpunkt des ganzen Werkes. Aber wir dürfen nicht überſehen, daß Nathan in ſeinem Geſpräch mit dem Sultan über die Grenzen eines eben erſt erworbenen Vertrauens und einer ebenſo klugen wie weiſen Abſicht nicht hinausgeht. Seine ganze Seele erſchließt er erſt im Geſpräch mit dem Kloſterbruder. Da ſehen wir ihm in ſein goldenes, ſchwer geprüftes Herz, da hören wir von dem Liebeswerk, das er in dem Augenblick der furchtbarſten Heimſuchung, nach der Ermordung ſeiner Kinder rühmlich begonnen und vollendet hat, indem er in Recha das Kind des Freundes zu ſich nahm und in ſeinem Hauſe als Erſatz für den entſetzlichen Verluſt erzog. Erſt aus dieſer Scene erkennen wir, was Nathan mit ſeinen Worten im Angeſicht des Sultans ſagen wollte, was er unter dem Thun des gottergebenen Menſchen eigentlich verſtanden hat. Seine Weisheit iſt ihm nicht von Außen angeflogen, er hat ſie in den Kämpfen des Lebens erworben und in einem frommen Wandel wahrhaft bewährt. Der pſychologiſche Ausgangspunkt für das Stück iſt in dieſem Geſpräch mit dem Kloſterbruder enthalten und deshalb hat Werder die Betrachtung deſſelben mit gutem Grunde gleich an den Anfang ſeiner Vorleſungen geſetzt.

Ein begeiſtertes Lob wird vor Allem den Charakteren des Dramas geſpendet: „Neun ſolche Perſonen, wie Nathan ſelbſt, der Tempelherr und Saladin in erſter, Recha, der Kloſterbruder und der Derwiſch in zweiter Linie, und Sittah, Dajah und der Patriarch in dritter — neun ſolche Geſtalten, von ſolcher Originalität der Erfindung, ſolcher idealen Größe und lebensvollen Wahrheit, ſolchem Reichthum der Züge, ſo individuell und allgemein, ſolchem Geiſt und ſolchem Gemüth, ſo menſchlich höchſtem und entzückendem Intereſſe und vor Allem von ſo intenſiver dramatiſcher Kraft — eine ſolche Geſellſchaft, wie dieſe, in einem Drama aufzubringen, hat, außer Leſſing, kein deutſcher Dichter vermocht, kein einziger.“ Im Verlauf dieſer Vorleſungen wird fortwährend auf einzelne bezeichnende Charakterzüge in den

Rollen aufmerkſam gemacht, deren Träger dadurch, als wohnten wir einer ausgezeichneten Aufführung bei, immer prägnanteres Leben für uns gewinnen. Nur eine Geſtalt hat Werder noch beſonders vorgenommen, die originellſte des ganzen Stückes, und ſie von den verſchiedenſten Standpunkten aus hell beleuchtet. Wir meinen den Derwiſch. Er wird in ſeinem individuellen Verhältniß zum Saladin, zu Nathan und zum Kloſterbruder geſchildert und bei dieſer Parallele blitzt es fortwährend auf von neuen blendenden und klärenden Gedanken. Welchen Genuß müſſen dieſe Seiten des Buches für jeden Charakterſpieler bilden, der noch etwas Anderes lieſt als die über ihn erſchienenen Kritiken! Werder ſagt, der Derwiſch erſcheine als ein hors d'oeuvre, das Ergötzen, was vor ihm hergehe, der Hauch der freien Wüſte, der um ihn wehe, der ſprudelnde Quell dieſes Lebens, die Erhabenheit dieſer Laune hätten die Schulmeiſterei nicht aufkommen, ſie garnicht zu Athem und zu ſich ſelber kommen laſſen. „So ein Geſell, wie dieſer Derwiſch, der reißt und ſchwemmt alle Fragen, die man ihm nach ſeiner Legitimation vorlegen könnte, mit ſich hinweg; ſo lang er vor einem ſteht, hört man ihm mit offenem Munde zu; und wenn er fort iſt, weiß man nur, daß er dageweſen und freut ſich, daß man ſeine Bekanntſchaft hat machen dürfen . . . Seine Seele iſt eine wilde Schönheit. Die Welt und ihre Kultur erträgt er nicht — noch nicht! Er muß ſie hinter ſich laſſen, um — ſoweit er zur Zeit gediehen iſt — er ſelber zu bleiben. Nach dem Ganges, nach dem geſchäft- und ſorgloſen Leben in der Wüſte ſteht ſein Sinn. Da den heiligen Lehren zu lauſchen und Schach zu ſpielen: auf dieſe Ruhe geht ſeine Unruhe; in jedem andern Zuſtande und Verhältniſſe iſt er unſtät . . . Am Derwiſch iſt Alles keck und kühn und von großem Wurf — auch ſein Aerger und Humor iſt wolkenloſer Humor. Er rauſcht hindurch als ein Sonderling, der ein wunderlich großartiges Junggeſellenleben vor uns aufführt, ein ſolches, dem die Welt ein bloßer Durchgangspunkt iſt, für den ſich häuslich einzurichten nicht der Mühe lohnt.“ Man nenne uns den Schauſpieler, der im Stande wäre, dieſe Worte auf der Bühne in Ton, Leben und Bewegung um-

zuſetzen, die Figur mit einem Wort im Leſſing'ſchen Geiſte zu ſpielen. Früher hat unſer Hoftheater einen Schauſpieler, der Das vermochte, in Ludwig Deſſoir beſeſſen.

Das Beſte haben wir uns für zuletzt aufgeſpart, die Betrachtung der zehnten Vorleſung, die ſich mit Leſſing's dramatiſchem Stil, mit ſeinen Verſen im Nathan beſchäftigt. Hier zeigt ſich bei Werder Alles im höchſten Glanze, die Schärfe ſeiner Polemik, das Zarte und Feinfühlige ſeines Schönheitsſinns, das Gefühl für das Individuelle, Eigenartige und das feurige Vorwärtsdrängen ſeiner Beredtſamkeit. Wir haben nur zu lernen, den Reichthum, der uns hier geboten wird, aufzufangen und dankbar zu ſein. Jede Betrachtung dringt ins Innerſte, jede Behauptung ſitzt und läßt keinen Widerſpruch zu, der Aeſthetiker wird ſelbſt zum Poeten, nicht aber um auf eigene Koſten zu glänzen, ſondern um einen unſerer größten Dichter zu erklären und ihn gegen die Oberflächlichkeit zu vertheidigen. Selbſt wohlwollende Kritiker Leſſing's haben an ſeinen Verſen unaufhörlich herumgemäkelt, ſie mit den Verſen in anderen Dramen verglichen und dabei allerlei für den Nathan unvortheilhafte Schlüſſe gezogen. Dem gegenüber betont Werder mit berechtigter Schärfe, daß es für das Drama einen abſoluten Stil garnicht geben könne, daß es nur darauf ankomme, ob der Vers zum Inhalt des Dramas genau paſſe. In dieſem Sinne ſeien die Verſe im Nathan gerade ſo ſchön wie die in der Iphigenie, — wie die in der Iphigenie nicht etwa ſchöner ſind als die im Macbeth oder Hamlet: „Welch ein kindiſches Vorurtheil, für den dramatiſchen Vers an eine allgemeine Norm zu denken! Es giebt gerade ſo viel meiſterhafte Diktionen, wie es dramatiſche Meiſter giebt. Eines großen Dramatikers Verſe ſind immer vortrefflich, müſſen es ſein, weil er groß iſt; — und die eines mittelmäßigen können nie gut ſein, und wenn ſie wie Milch und Honig fließen. Es iſt ebenſo abgeſchmackt zu ſagen: ein Stück ſei nicht ſonderlich, aber ſeine Sprache ſei ſchön — als: ein Stück ſei vortrefflich, aber ſeine Verſe ſeien ſchlecht. Das iſt ein Ding der Unmöglichkeit. Denn die Schönheit des dramatiſchen Verſes beſteht in ſeiner Zweckmäßigkeit."

Hat man ein Recht, von dem Dichter des Nathan etwa die leidenſchaftlich erregte, phantaſievolle Sprache Shakeſpeare's oder das prachtvolle Kolorit, den Schwung Schiller's oder die weich dahinfließende, in Anmuth und Sinnenfreude getauchte Sprache Goethe's zu erwarten? Von Leſſing, der ſo etwas ganz Anderes, Grundverſchiedenes gewollt und erreicht hat als ſie? Er hat ſeinem dramatiſchen Gedicht, das keine Tragödie und keine Komödie ſein wollte, genau die Sprache gegeben, die es brauchte, um mit der ihm eigenen Macht der Poeſie auf uns zu wirken. In ihr lebt der Geiſt der ununterbrochenen Entwickelung, die durch alle Perſonen und Situationen geht, der immer gegenwärtigen charakteriſtiſchen Wahrhaftigkeit, die ſich keinen, auch nicht den kleinſten Zug entgehen läßt, um etwas menſchlich klar auszudrücken, der reizenden Ironie, die das Gemüth und den Verſtand frei macht, des ſonnigen Humors, der aus dem Herzen quillt. Man muß ſie nur richtig zu faſſen wiſſen, alle dieſe kleinen, ſcheinbar zufällig hingeworfenen Zwiſchenſätze, nur begreifen wollen, weshalb gewiſſe poinirte Worte zwei Mal geſetzt ſind, nur verſtehen, wie das Alles durch den geiſtigen Accent zur Schönheit, zum Rhythmus und zur Harmonie geadelt wird. Wer darin Flickwörter und Unbeholfenheiten ſieht, der iſt für dieſes Werk und ſeinen Schöpfer noch lange nicht reif. Er mißtraue ſeinem voreiligen Urtheil und leſe und lerne, bis ſich dieſe Schätze vor ihm erſchließen.

Am Ziel ſeiner Wanderung angelangt, wirft Werder noch einen Blick über die an Wundern und Ueberraſchungen ſo reiche Gegend, durch die er uns geführt hat. Er ſucht ſich ſelbſt Rechenſchaft über den Geſammteindruck zu geben und findet dabei nur einen einzigen Ausdruck der Bewunderung: „Wo die Wogen der Poeſie am höchſten gehen, da hinein, zwiſchen Aeſchylos und Ariſtophanes und Shakeſpeare kann man getroſt ihn werfen, den Nathan, und im Konzert dieſer ewigen Stimmen wird ſeine Stimme vernehmlich ſein, hell und durchdringend in ihrem ſanften Reiz, in ihrer Hoheit und Macht, unbeeinträchtigt ſich behauptend, unentbehrlich in der großen Harmonie! Denn was er ſagt und wie er's ſagt, das hat ihm keiner vor-

weggenommen und keiner ihm nachversucht. Jeder Einsatz ist ein Reiz, jeder Einwurf eine Spannung, jede Antwort eine Ueberraschung, die uns frohlocken macht — jeder Zug ein Trunk aus dem Borne des Lebens; unsere Stimmung ein Lauschen, unsere Seele ein Lächeln; jedes Wort scharf wie ein Schwert, wenn es aufblitzt — und wenn es niederfällt wie das Wehen von Palmen — jedes ein Treffer für den Verstand und ein Balsam für die Seele — jeder Streich, der bitter und schneidend werden will, aufgefangen im Ansatz dazu; stillend, noch ehe die Wunde da ist; gesänftigt und sich wandelnd in milde Mahnung, in einen Dienst der Heilung, nur einen Knoten lösend, der getrennt und gedrückt, und ein Band schlingend, das frei und glücklich macht."

Nur über einen Punkt hätten wir Werder gern noch ausführlicher sprechen hören, über die Nathandarstellungen auf der deutschen Bühne. Er müßte darüber besser als irgend ein Anderer Bescheid wissen, denn er hat noch Seydelmann und seitdem alle besseren Darsteller dieses Charakters gesehen. Was Seydelmann aus der Rolle gemacht hat, ist aus den Schilderungen der Zeitgenossen, vor Allem aus der blinden Bewunderung Rötschers nicht klar zu ersehen. Geistig ist er ihr natürlich völlig gewachsen gewesen, aber es scheint, als ob sein harter Verstand, sein etwas sprödes Talent der Figur Manches von der Grazie des Geistes genommen habe, die von diesem Charakterbild nicht zu trennen ist. Merkwürdig ist, daß unser größter deutscher Schauspieler, Friedrich Ludwig Schröder, sich an den Nathan nicht heranwagte, weil er meinte, seine Zeit sei zum Verständniß dieses Stückes noch nicht berufen. Er sprach die Rolle wohl im vertrauten Freundeskreise, wo er, von andern ausgezeichneten Mitlesern unterstützt, damit den größten Eindruck machte, er brachte sie aber niemals auf die Bühne, sondern begnügte sich mit der Rolle des Patriarchen. Da war der Berliner Theaterdirektor Doebbelin ein anderer Mann. Er spekulirte einfach auf den Reiz der Neuheit und brachte das Stück zwei Jahre nach Lessing's Tode auf seiner Bühne in der Behrenstraße, da, wo sich jetzt das neue Theater unter den Linden erhebt, heraus. Der Versuch mißlang, denn wenn es auch am ersten Tage an Beweisen von Theilnahme

nicht fehlte, glänzten doch schon bei der zweiten Wiederholung die Zuschauer durch Abwesenheit. Doebbelin scheint die Leute durch sein trauriges Spiel aus seinem Kunsttempel hinausgetrieben zu haben. Als er am Tage der Aufführung mit dem Philosophen Engel zusammenkam, fragte ihn dieser, wer denn den Nathan spiele. „Den Nathan?“ antwortete Doebbelin „hm! ich! ich!“ worauf Engel die weitere Frage stellte: „Und wer den Weisen?“ Erst Iffland scheint den Berlinern ein einigermaßen getreues Bild der Rolle gegeben und eine Tradition geschaffen zu haben, an der die Schauspieler bis zu Seydelmann festhielten. Jeder fleißige Theaterbesucher wird die meisten Rollen im Nathan schon ein Mal vollendet gesehen haben. Die Berliner erinnern sich an die prächtige Daja der Frau Frieb-Blumauer, sie sehen Krause oder in neuester Zeit Engels als Klosterbruder vor sich, sie schwelgen in der Erinnerung an Dessoir's Derwisch und klatschen dem Tempelherrn von Matkowsky lauten Beifall. Aber ein vollendeter, unbedingt überzeugender Nathan will sich nicht so leicht einstellen. Gegenüber den Rhetorikern in der Schauspielkunst, die immer auf die Gelegenheit warten, bei der Erzählung von den drei Ringen ihr Organ in allen Modulationen schwelgen zu lassen oder zu zeigen, wie gescheidt sie sind, — sie beherrschen auch jetzt noch als engagirte oder gastirende Künstler, vor Allem auf den Provinztheatern das Terrain — berührte der Nathan Theodor Dörings überaus wohlthuend durch die ungesuchte Natürlichkeit in der Auffassung und Darstellung, durch den schalkhaften Humor und die patriarchalische Liebenswürdigkeit. Döring deklamirte die Rolle nicht, er sprach sie, er verallgemeinert sie nicht, sondern individualisirte sie. Freilich hatte seine Individualität nicht den großen geistigen Zuschnitt Lessing's. Er war mehr pfiffig als weise, Herz und Hirn waren doch nicht groß genug veranlagt, um den Inhalt der Dichtung voll in sich aufzunehmen, und außerdem war Döring in dieser Rolle niemals fest. Er hatte Abende, an denen er ganz unbefangen zu improvisiren anfing, eine schlimme und unverzeihliche Angewohnheit grade bei Lessing. Später bot August Förster in seinem Nathan ein sehr anerkennenswerthes Produkt schauspielerischer Bildung

und Naturwahrheit. Er faßte in seiner Leistung Alles zusammen, was er während seiner künstlerischen Laufbahn, von dem rhetorischen Prachtstück des alten Anschütz am Wiener Burgtheater angefangen, gesehen und scharf beobachtet hatte. Ihn hinderte aber wieder eine gewisse philisterhafte Gemüthlichkeit, die Höhen der Dichtung ganz zu erklimmen. Auch jetzt haben wir kluge, geistreiche, verständige, gemüthvolle Nathans in Fülle auf der deutschen Bühne. Nur der weise Nathan fehlt immer noch.

Der Witz liegt darin, daß die Rolle von dem Schauspieler zwar technisch nichts Ungewöhnliches, dagegen menschlich das Höchste fordert. Man mag mit Menschen- und mit Engelzungen reden und wird sie doch nicht bezwingen, wenn man der Liebe entbehrt, die ihr innerstes und eigenstes Element ist. Man muß das herauszuholen wissen, was Lessing in die Figur hineingelegt hat, als er nach dem Tode seiner Gattin, nach dem Verlust seines Kindes bis an die äußerste Grenze der Verzweiflung angelangt war und doch seinen ganzen Muthesmuth zusammenpreßte, um den Weg zum Frieden wiederzufinden. Wer als Schauspieler nicht weiß, was mit solchen Schicksalkämpfen gemeint ist, wer sie nicht an seinem eigenen Leibe erfahren und wieder überwunden hat, wird uns immer nur ein verschwommenes Bild vom Nathan geben können. Die Bühne verlangt von Jedem, der ihr angehört, das gefährliche Spiel der ununterbrochenen Selbstverleugnung, der Charakterwandlung, des Stimmungswechsels. Der Nathan ist aber so unbedingt der Ausdruck der tiefsten und zugleich schlichtesten Menschlichkeit, einer mit Nichts zu vergleichenden Vereinigung von Geist und Natur, der beruhigten Leidenschaft und Gemüthsinnigkeit, daß man nicht nur ein großer Schauspieler, sondern auch ein bedeutender Mensch und Charakter sein muß, wenn man ihn den Zuschauern ganz im Sinne des Dichters vorführen will.

Guſtav von Moſer.

So hätte denn Guſtav von Moſer, von ſeinem Mitarbeiter Thilo von Trotha unterſtützt, auch mit ſeinem hundertſten Stück „Der Militärſtaat“ den Weg zum Erfolg gefunden. Zu dieſem Jubiläum war im Neuen Theater eine ſtattliche Moſergemeinde verſammelt, die theils auf das neue Luſtſpiel, theils auf den Dichter neugierig war. Die erſte angenehme Ueberraſchung in dieſer Novität beſtand auch wirklich darin, daß man ihren Verfaſſer in der Direktionsloge erblickte mit lachenden Augen und rothen Bäckchen, gar nicht wie einen „Jubelgreis“ von mehr als ſiebzig Jahren, ſondern in der ſtrammen Haltung des preußiſchen Offiziers. Das Luſtſpiel hatte bereits in Hamburg die Feuertaufe erhalten und man hoffte, daß es gleich zu Anfang friſch einſetzen und die Zuſchauer mit den gewöhnlichen Purzelbäumen unterhalten würde. Aber bis in die Mitte des zweiten Akts wollte der Humor der beiden Verfaſſer nicht recht verfangen. Er hatte etwas Gewaltſames an ſich und ſchien verbraucht zu ſein. Wie oft hat Moſer den Schwerenöther von Ehemann nicht ſchon auf die Bühne gebracht! Nun tauchte er wieder auf in Geſtalt eines leichtſinnigen Kommiſſionsraths, der die Nächte außer dem Hauſe verbringt. Seine Frau will ihn von ſeinen Streichen heilen und verhängt über ihn eine ſeltſame Strafe. Wenn er es gar zu toll getrieben hat, muß er ſich vierundzwanzig Stunden ins Bett legen und Kamillenthee trinken. Das iſt nicht recht komiſch und noch weniger geſchmackvoll, meinten die Zuſchauer und ſahen ſich nach der Loge um, wo Moſer mit einem pfiffigen Geſicht daſaß, als ob er ſagen wollte: Es wird

ſchon kommen! Der Kommiſſionsrath hat einen Gutsbeſitzer zum Schwager, der mit ihm bei dem geringſten Anlaß in Streit geräth, um ſich bald darauf mit ihm wieder zu verſöhnen. Auch das zündete nicht recht. Jener hat eine ſportsluſtige Tochter, der ein Gigerl, Beſitzer einer Chokoladenfabrik, im Lawntennis-Anzug den Hof macht. Dieſer iſt mit einem Backfiſch begabt, der ſich in derben Studentenausdrücken ergeht und „quietſch vergnügt“ iſt. Der echte Moſer wollte noch immer nicht kommen. Man war mehr in Görlitz als in Berlin. Da trat plötzlich ein aufgeregter Poſtſekretär auf, der ſich bitter darüber beklagte, daß man ſeiner Frau nachſtelle und ihr Geſchenke mache. Das Publikum, das offenbar der Meinung war, daß ſich das Civil auf der Bühne überlebt habe, ſah die Uniform des Stephansboten und kam ſofort in die heiterſte Stimmung. Man wollte alſo wieder andere als ſchwarze Röcke ſehen und Moſer that im dritten Akt ſeinen Freunden den Gefallen, die ganze Geſellſchaft, ſoweit es möglich war, in Uniformen zu ſtecken. Krieg im Frieden, das Lieblingsthema des Dichters, wurde wiederum und mit beſtem Erfolg ausgebeutet. Diesmal galt es die Komik zwiſchen der geſellſchaftlichen Stellung der Civiliſten und dem Militärrang während eines Manövers zur Darſtellung zu bringen. Der genannte Gigerl und Fabrikbeſitzer wird als Gemeiner, ſein Direktor als Lieutenant, ſein Diener als Unteroffizier eingezogen. Beim Beziehen der Wache verläßt der Gigerl-Gemeine ſeinen Poſten, fängt an mit den beiden Mädchen beim Glaſe Bowle zu koſen, wird von ſeinem Lieutenant zu vierzehn Tagen Arreſt verdonnert und von ſeinem Unteroffizier abgeführt. Die Komik dieſer Situationen war von durchſchlagender Wirkung und Moſers Geſicht in der Loge wurde immer vergnügter. Auch der Schluß brachte noch einige angenehme Luſtſpieleffekte. Kurzum, Moſer konnte mit ſeinem hundertſten Stück zufrieden ſein.

Dieſe Thatſache iſt an und für ſich ſo merkwürdig, daß ſie jedem Theaterfreunde das Recht giebt, ſich den fröhlichen Autor, der mit ſo ungewöhnlichem Geſchick und Erfolg für die Unterhaltung des Publikums geſorgt hat, bei dieſer Gelegenheit etwas näher anzuſehen. Der Mann, der uns das „Stiftungsfeſt“,

„Ultimo“, den „Veilchenfreſſer“ und unzählige andere Stücke geſchenkt hat, empfand bereits als blutjunger Menſch, als Kadett, den Drang, ſich die Bilder ſeiner Phantaſie im Licht der Bühne vorzuſtellen und ſeine Worte aus dem Munde fremder Menſchen, zuerſt Dilettanten, ſpäter Berufsſchauſpieler, zu vernehmen. Daß er es auf dieſem dornenvollen Wege ein halbes Jahrhundert ausgehalten und den Muth, Neues zu ſchaffen, noch immer nicht verloren hat, ſpricht für eine zähe, arbeitsfrohe Natur und eine namentlich in Deutſchland ſeltene Begabung, für die wir ihm Alle verpflichtet ſind. Unzählige Male hat er uns die Sorgen von der Stirn geſcherzt und die Freude am Leben, wenn es uns recht ſtoßen und ärgern wollte, erhalten. Er lacht und ſcherzt noch immer, obwohl er mittlerweile ein alter Herr geworden iſt. Daran wird er wahrſcheinlich nicht glauben wollen und die Andern werden es ihm nicht anmerken. Aber es iſt doch ſo. Moſer ſteht jetzt im vierundſiebzigſten Lebensjahre und dürfte, ſo rüſtig und unternehmend er auch ausſieht, der Welt nicht mehr viel zu ſagen haben. Er möchte allerdings nicht aufhören, ſondern immer mehr Stücke ſchreiben. Woher er den Stoff zu ihnen nehmen ſoll, weiß er vorläufig nicht; doch iſt er ſicher, daß ſie ihm wie alles Vorausgegangene unvermuthet aus dem Dintenfaſſe ſpringen werden.

Sorgloſigkeit in der Auffaſſung des Lebens und ein reizender Leichtſinn in ſeiner Berufsarbeit ſind die Grundzüge ſeines Weſens. Gemeinſam mit ſeinem ungewöhnlichen Talent haben dieſe Eigenſchaften viel zu der Beliebtheit beigetragen, deren er ſich als Luſtſpieldichter und Mann von Welt erfreut. Aber ſie dürften dem Schriftſteller, wenn ihm einmal die Kraft verſagen ſollte, verhängnißvoll werden. Die Literaturgeſchichte wird ihm keine Thräne nachweinen, die Kritik ſich ihm gegenüber vielleicht ſogar in die Bruſt werfen und ihm mit Entrüſtung vorhalten, daß er allen dramaturgiſchen Geſetzen und Schönheitsregeln ſo oft Hohn geſprochen und die Leute dabei doch köſtlich unterhalten habe. Moſer gehört zu den Männern, mit denen man nicht über die Nachwelt und Unſterblichkeit ſprechen darf, denn der Gedanke daran hat ihm niemals Sorge gemacht. Er iſt eine

praktiſche Natur, ein Feind aller unſicheren Geſchäfte. Er iſt ſchon damit zufrieden, wenn er der Mitwelt Spaß machen darf und man ihn dabei ruhig gewähren läßt. Von einem höheren künſtleriſchen Geſichtspunkte betrachtet, muß ſein geſammtes Schaffen arg zuſammenſchrumpfen und als eine lange Reihe wirkungsvoller, überraſchender Augenblicksbilder erkannt werden. Nach Moſer's Auffaſſung iſt das Theater nur der Unterhaltung und Zerſtreuung gewidmet. Er ſieht in ihm lediglich den heiteren Abſchluß eines ernſten und mühevollen Arbeitstages. Darum läßt er ſeine Puppen tanzen, ohne viel nach dem Wie und Wo der dramatiſchen Wirkung zu fragen, ohne ſich um den Tadel Derjenigen zu kümmern, die ihre Schulweisheit mitnehmen, wenn ſie in's Theater gehen. Nun kann man den Begriff der Unterhaltung allerdings ſehr weit ſpannen. Man kann ihn auf eine Lokalpoſſe und ein Shakeſpeare'ſches Trauerſpiel anwenden, denn Beide erwecken in uns ein Luſtgefühl und ſchmeicheln unſeren Sinnen. Beide machen es den verſchiedenſten Ständen und Bildungsſchichten möglich, ſich an ihnen zu ergötzen. Nur wird der wahre Künſtler in ſeine Schöpfungen Etwas hineinzulegen wiſſen, das den erſten Eindruck des Genießens überdauert und dem Einzelnen zu bleibendem Gewinn wird. Im Verhältniß zu ſolchen vornehmen Geiſtern iſt Moſer nur ein liebenswürdiger Taſchenſpieler, der ſeine Zuſchauer verblüfft und blendet, den man gerne kommen ſieht, aber auch ohne allzu große Schmerzen wieder entbehrt oder vergißt.

Dennoch bietet die Perſönlichkeit dieſes Schriftſtellers eine Fülle intereſſanter Seiten, die ihn über die Alltäglichkeit weit emportragen. Moſer, 1825 geboren, iſt das Kind einer Offizierfamilie und ſelbſt Offizier. Sein Vater war Major im Ingenieurkorps in Spandau und ließ den Knaben zuerſt das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Gymnaſium, dann die Kadettenſchule in Berlin beſuchen. Mit achtzehn Jahren erhielt Moſer ſein Offizierspatent im Garde-Schützenbataillon und diente als ſolcher in mehreren Jägerbataillonen, bis er mit einunddreißig Jahren ſeinen Abſchied nahm, ſich verheirathete und auf die Einſamkeit des Landlebens zurückzog. Später, nach dem Tode ſeines Schwieger-

vaters, faßte er ſogar den Plan, ſich ſelbſtſtändig mit der Landwirthſchaft zu befaſſen. Aber die Erfahrungen, die er dabei machte, belehrten ihn noch zur rechten Zeit die Hand davon zu laſſen. Zum Landwirth gehört vor Allem viel Geduld, Beobachtung, Fleiß im Einzelnen, ein Kopf, der genau zu rechnen verſteht, ein klarer Ueberblick über das Ganze, eine im Grunde ernſte, gewiſſenhafte Perſönlichkeit. Moſer war von dem Allen das genaue Gegentheil. Sein humoriſtiſches Temperament drohte mit ihm immer durchzugehen und die Thatſache, daß zweimal zwei vier iſt, vermochte er ſich für die Tagesordnung nur ſchwer einzuprägen. Er war durchaus der Mann der kecken Einfälle, ein drolliger Improviſator, der durch das Biegſame und Bewegliche ſeiner Phantaſie in Erſtaunen ſetzen, ſich aber nur ſchwer in die bürgerliche Alltäglichkeit fügen mochte. Eher konnte man begreifen, daß er im Jägerbataillon eine gute Figur machte. Auch für den Dramatiker kommt es darauf an ins Schwarze zu treffen, den Punkt ausfindig zu machen, der den Bedürfniſſen und Empfindungen des Publikums genau entſpricht. Wer das Ziel zu hoch nimmt, kommt ebenſo um den Erfolg wie derjenige, der die Zuſchauer unterſchätzt. Die Gabe, das Richtige zu finden, wird auf keiner Schule gelehrt und iſt auch im Leben nicht zu lernen. Sie muß angeboren ſein und beruht auf einer natürlichen Anlage des Auges, auf einen feſten ſichern Willen, der durch Nichts zu beirren iſt. Der Eine veredelt dieſe Gabe, geht vorſichtig zu Werke und ſtellt künſtleriſche Anſprüche an ſich, der Andere läßt ſich von ſeinen Einfällen, den guten wie den ſchlechten, tragen, wird dabei von ſeinem guten Engel oft in glänzender Weiſe beſchützt, oft aber auch erbarmungslos im Stich gelaſſen. Der letzteren Gruppe gehört Moſer an, ein durchaus naiv ſchaffendes Talent, zuweilen ungenießbar, oft aber ſo glücklich veranlagt, daß er weit höherſtehende Werke vollkommen in den Schatten treten ließ.

Ein ſo unbekümmert aus dem Vollen, dem Eigenen wie dem Angeeigneten, ſchaffendes Talent, ſo glücklich in den Einfällen, ſo ſorglos in deren Ausarbeitung, ſo überluſtig und immer bereit, Anderen ein Schnippchen zu ſchlagen, hat von Hauſe aus bei uns keinen leichten Stand. Die Aufführung eines neues Stückes

iſt in Deutſchland immer ein Ereigniß, dem ſich Viele mit ganz unberechtigten Anſprüchen gegenüberſtellen, Dieſer, um ſeinen Witz daran zu üben, Jener in der Erwartung, daß eine neue Epoche für das Theater anbrechen müſſe, der Dritte im Gefühl der Ueberlegenheit über Sein oder Nichtſein einer Bühnenſchöpfung entſcheiden zu dürfen. Nur bei uns herrſcht die Unſitte einen Autor, der mit ſeiner Arbeit nicht durchgedrungen iſt, wie einen Verbrecher zu behandeln, ihn ſteckbrieflich zu verfolgen, ihn für einige Zeit unmöglich zu machen. Jeder Irrthum wird dem Bühnenſchriftſteller immer gleich als ganz beſonderes Vergehen angerechnet, für das er exemplariſch beſtraft werden muß. Als ob darin nicht Strafe genug enthalten wäre, daß bei einem Mißerfolg die Arbeit von Monaten und Jahren ſich in Nichts auflöſt, daß Alles auf eine Karte geſetzt und verloren iſt! Eine mißglückte Erſtaufführung — nun, was iſt für das Publikum denn weiter dabei? Das Richtige wäre, wenn man den Direktor aufforderte, bald etwas Neues zu bringen und den Dichter, ſich nicht entmuthigen zu laſſen. Nur aus der Fülle des Gebotenen heraus kann ſich das Bleibende und Werthvolle entwickeln, während die Jupiterblitze, die man dem redlich ſchaffenden Talent entgegenſchleudert, nur ſchädlich wirken. Moſer hat ſich durch abſprechende Urtheile in ſeinem Schaffen niemals beirren laſſen. Er hat den Tadel abgeſchüttelt wie unſchuldigen Mairegen, klug vor ſich hingelächelt und ſchnell die Feder wieder angeſetzt. Was wollen die hundert Stücke, die er fertig geſtellt hat, gegen die anderthalb tauſend Dramen von Lope de Vega ſagen, der in ſeiner guten Zeit alle acht Tage ein Stück herausbrachte? Freilich befanden ſich darunter auch viele Bearbeitungen aus fremden Sprachen, denen der ſpaniſche Dichter nur eine andere Faſſung gegeben hat. Nicht anders hat es, wenn man Großes mit Kleinem vergleichen darf, Moſer angeſtellt. Auch er hat das Gute genommen, wo er es fand und ſeine Stoffe aus Frankreich, England und Polen, aus dem Schreibtiſch bekannter und befreundeter Autoren geholt. Ueber den Urſprung ſeiner Luſtſpielſtoffe hat er ſich niemals tiefſinnigen Grübeleien überlaſſen, ſondern immer nur den einen Wunſch gehabt, ein ſpielbares und erfolggekröntes Stück zu ſchreiben.

Aus der Mark und der Berliner Luft, in der er groß geworden war, hatte ſich Moſer als Ehemann und Familienvater nach Schleſien zurückgezogen und in Holzkirch bei Lauban ſchließlich doch die Rolle eines Gutsherrn geſpielt. Aber ſein Talent zog ihn immer wieder in die engere Heimath zurück. Aus der Entfernung des Landmannes konnte er ſie mit freierem Blick betrachten, als wenn er fortdauernd unter uns gelebt und unſere Intereſſen getheilt hätte. Die Großſtadt zog ihn an, aber er konnte es in ihr nicht auf die Dauer aushalten. Sein Humor wäre ſicherlich eingetrocknet, wenn er zwiſchen Arbeit und Muße ſo gewaltſam eingeklemmt geweſen wäre, wie es den meiſten Berlinern beſchieden iſt. Dagegen hatte er den richtigen Standpunkt für ſein dramatiſches Schaffen, wenn er aus der kleinen Stadt zu uns herüberkam, die wechſelnden Zuſtände auf ſich wirken ließ und ſie launig beleuchtete. Er hatte Etwas von einem richtigen Kleinſtädter angenommen und lachte im Stillen über das ruheloſe Flügelſchlagen, das Haſten und Drängen der Leute, wenn er in eleganter Offiziershaltung über die Linden ging, mit zärtlichen Augen um ſich blickte und den Schnurrbart ſtrich. Unſere Zuſtände wirkten ſchließlich auf ihn wie die Geſichter in einem Lachkabinet auf die daſelbſt aufgeſtellten Hohlſpiegel. Alles wird darin verzerrt, ein kleiner dicker Mann erſcheint ſpindeldürr und rieſengroß, ein langer, dünner wird dick und rund wie eine Tonne. Von Natur und Wahrheit iſt keine Rede mehr, aber der Widerſpruch reizt uns zum Lachen. Er bringt in uns eine wohlgefällige Stimmung hervor, für die wir einige Augenblicke dankbar ſind. Genau ſo verfuhr Moſer. Seine Kunſt beſtand in dem Geſchick, die Dinge auf den Kopf zu ſtellen, Situationen zu erfinden, die nur die lächerlichen Seiten der Menſchen in den Vordergrund treten laſſen, Mißverſtändniſſe und Ueberraſchungen aller Art mit der Handlung zu verflechten, damit ſie ſich verwickle und uns in Spannung erhalte, wie ſich das ſeltſame und doch ungefährliche Durcheinander wohl auflöſen werde. Von der Gewalt ſeiner vis comica in ſeinen beſſeren Stücken hat jeder Theaterbeſucher ſich ſo oft überzeugen können, daß hierüber kein Wort zu verlieren iſt. Sie macht uns duldſam gegen das Flüch-

tige und Unzusammenhängende vieler Stücke, denn wer lacht verzeiht gern.

In einem Punkte hat Moser unserem nationalen Empfinden vielleicht am meisten und glücklichsten Rechnung getragen, in der Stellung, die er dem preußischen Offizier anweist. Mit dem Aufschwung unseres Volkslebens und dem Gefühl der Einheit und Stärke ergab sich ganz von selbst eine andere Auffassung des Militärs, als es früher in unserer dramatischen Literatur zum Ausdruck gekommen war. Mit dem Soldatenthum hat sich das deutsche Lustspiel allerdings zu allen Zeiten beschäftigt. Aber nicht immer waren die Schilderungen, die darin der Armee galten, besonders schmeichelhaft. Als der preußische Staat im Konzert der europäischen Großmächte sich mit einer untergeordneten Rolle begnügen mußte, war auch der Wehrstand kein Gegenstand besonderer Achtung. Man war geneigt, ihn überflüssig zu finden, und hielt sich namentlich an diejenigen Charaktereigenschaften, die den Civilisten unangenehm wurden. So bildete sich die Figur des preußischen Lieutenants, der durch gewisse störende Manieren in unwillkommener Weise auffällt, auch auf dem Theater aus. Der Gamaschendienst erfreute sich nirgends mehr der Beliebtheit, das schnarrende Sprechen und Säbelrasseln erzeugte bei den Bürgerlichen Spott und Abneigung. Dies Verhältniß wurde ganz anders, als das deutsche Schwert die Einheit erstritten und der hohe Preis mit kostbarem Blute bezahlt worden war. Da erschien der Lieutenant dem Volke in glänzendem Lichte, als Träger einer Ueberlieferung von Ordnung, Kraft, Entschlossenheit und Vaterlandsliebe, die überall Achtung einflößte und sich um so schneller die allgemeinen Sympathieen wieder eroberte, wenn die Träger solcher Mannestugenden sich noch persönlich durch liebenswürdige Eigenschaften auszeichneten. Aus dieser Stimmung heraus schuf Moser seine Lieutenantstypen in den Lustspielen „Der Veilchenfresser“ und „Krieg im Frieden“, um nur die erfolgreichsten seiner Soldatenlustspiele zu erwähnen. Der Gegensatz zwischen dem Militär und dem Civil verlor in der Behandlung, welche der Autor dem Stoffe angedeihen ließ, alles Herbe und Verletzende und wurde nur zum Ausgangspunkt für

eine Anzahl ſpaßhafter Verwicklungen gemacht, die mit Verlobung und Hochzeit endigten. Wer kennt nicht den „Veilchenfreſſer“ mit ſeinen Blumenſträußen und ſeinem ſchneidigen Auftreten? Wer hat den drolligen Lieutenant von Reif mit ſeinen ſtereotypen komiſchen Redensarten nicht gern? Der Popularität unſerer Heereseinrichtungen entſpricht jedenfalls die Beliebtheit dieſer humoriſtiſchen Offiziersgeſtalten, die Moſer geſchaffen hat, in vollem Maße.

Von jenem Stück, das Moſer als Kadett geſchrieben hat und das ihn nach den Verſicherungen ſeiner Freunde hoch angerechnet wurde, wiſſen wir ebenſo wenig Etwas, wie das große Publikum davon eine Ahnung hat. Für uns fängt die dramatiſche Thätigkeit dieſes Autors mit einem ebenfalls längſt vergeſſenen Stücke „Der weibliche Huſar“ an, den Moſer für die Soubrette am Görlitzer Stadttheater im Jahre 1856 ſchrieb, weil er mit ſeinen Kameraden gewettet hatte auf irgend eine Weiſe die Bekanntſchaft der Schauſpielerin zu machen. Seine erſten Arbeiten waren einaktige Schwänke, die er, nachdem er den Soldatenrock ausgezogen, in der Einſamkeit ſeines Lebens als Gutsherr an ſtillen Winterabenden aufs Papier geworfen hatte. Wie Kobolde flatterten die närriſchen Einfälle auf, wenn er die Wirthſchaftsrechnungen prüfte und ſich über die Dreifelderwirthſchaft zu unterrichten verſuchte. Je trockner der Gegenſtand war, in den er ſich hineinzuleben hatte, deſto muntereren Spuk trieb ſeine Phantaſie, die ſchließlich ſo mächtig in ihm wurde, daß er die Bilder feſthalten mußte. An komiſchen Typen fehlte es ihm im Kreiſe ſeiner Bekannten nicht und ſo dauerte es nicht lange, bis er einen großen Theil davon in das Scenarium ſeiner Stücke eingefangen hatte wie der Vogelſteller den Singvogel in ſein Netz. Sie mußten alle dran glauben, die verliebten Jungen und die wunderlichen Alten. So entſtanden die mit Späßen aller Art vollgepfropften einaktigen Luſtſpiele: „Moritz Schnörche“, „Er ſoll dein Herr ſein“, „Wie denken Sie über Rußland?“, „Ein moderner Barbar“, „Kaudel's Gardinenpredigten“, von denen namentlich das letztere, deſſen Idee er dem Engliſchen entlehnt hatte, ſich noch jetzt als unverwüſtliches Zugſtück auf allen Bühnen erweiſt.

Schwieriger wurde ihm die Kompoſition eines längeren, den Abend füllenden Stückes, die er erſt noch zu lernen hatte. Zu dieſem Zweck verband er ſich mit andern Luſtſpielautoren zu gemeinſchaftlichen Arbeiten, die zum Theil überaus glücklich ausfielen, zum Theil aber auch allerlei Verdrießlichkeiten und Enttäuſchungen zur Folge hatten. Die Methode, daß ſich zwei Schriftſteller zu gleicher Zeit an den Schreibtiſch ſetzen, um denſelben Stoff zu bearbeiten und das Reſultat ihrer Bemühungen dann zu verſchmelzen, iſt in Frankreich etwas ganz Gewöhnliches und wird dort von erſten Talenten befolgt. In Deutſchland ſträubt man ſich dagegen immer noch und nur in Ausnahmefällen iſt etwas Erfolgreiches und Erfreuliches dabei zu Tage gefördert worden. Moſer hat die Kunſt verſtanden, eine ganze Reihe der beliebteſten Bühnenſchriftſteller für ſich zu gewinnen, deren Gedanken auf ſich wirken zu laſſen und gleichzeitig ihnen Vieles von dem Seinigen zu geben. Die bekannteſten ſeiner Mitarbeiter ſind L'Arronge, Franz von Schönthan, Girndt. Eigenthümlich erging es ihm mit dem erſten größeren Stücke, das ihm auf allen größeren Bühnen volle Anerkennung ſicherte. Es war das 1872 aufgeführte „Stiftungsfeſt", das er gemeinſchaftlich mit dem damals ſchon alten, aber immer noch ſchaffensluſtigen Roderich Benedix verfaßte. Dieſer hatte die Idee zu dem Stück gehabt und auch die ſceniſche Anlage in ſeiner Weiſe, mit breitem, bürgerlichem Humor, behaglich, aber einigermaßen philiſterhaft ausgeführt. Hierauf nahm Moſer das Stück in die Arbeit und ſchüttete eine ganze Anzahl von ſeinen kecken draſtiſchen Einfällen darüber aus, welche die Situationen in der Wirkung verſchärften, aber das Ganze auch bedeutend vergröberten. Benedix erſchrak, als er das Stück in dieſer Verfaſſung wieder zu Geſicht bekam. Das war nicht mehr ſeine Tonart, wie er ſie in den „Zärtlichen Verwandten" und im „Störenfried" angeſchlagen hatte. Das waren Raketen und Knallerbſen, mit denen er nichts mehr zu thun haben wollte. Die Autoren löſten das Kompagniegeſchäft auf und Jeder übergab ſeine Arbeit ſelbſtſtändig den Bühnen. Dabei ſtellte es ſich heraus, daß der friſchere, energiſcher zugreifende Moſer den eigentlichen Stofferfinder, Vater Benedix, auf allen Punkten ſchlug.

Damit war auch das Schicksal des alten, gemüthlichen breit ausgesponnenen Familienlustspiels, an dem sich seit Iffland alle Welt ergötzt hatte, besiegelt. Neue Zeiten, neue Menschen! Die Figuren mußten kräftiger herausgearbeitet, die Situationen stärker aufgetragen werden, um zu wirken und mit der Wahrscheinlichkeit brauchte man es noch weniger genau als früher zu nehmen. Gleich darauf schrieb Moser das Stück, das wohl von allen seinen Arbeiten am meisten gegeben wurde, „Ultimo“ und das doch allen dramaturgischen Vorschriften Hohn spricht. Zwei Akte lang vergißt der Autor den Grundgedanken seines Lustspiels, den Streit des Kommerzienraths mit seinem Bruder, dem Professor, über die Kunst, Geld zu verdienen, und fügt eine episodische Scene an die andere. Allein diese sind von einem so reizenden Humor erfüllt und von einer so unwiderstehlichen Wirkung, daß Niemand sich darüber beunruhigt, eigentlich ein verschiestes und verwachsenes Stück vor sich zu haben. Moser ist nicht nur drastischer als Benedix, er ist auch im Punkt der Sittlichkeit von einem viel weiteren Gewissen. Manchmal geht er sogar unmittelbar bei den Franzosen in die Schule und treibt die Situationen bis an die Grenze des Erlaubten und Geschmackvollen. Das ist auch der Grund, weshalb sich ab und zu gegen ihn immer Stimmen erhoben haben, die aus ihm einen Verderber der Moral und der guten Sitte machen wollten. Das ist aber durchaus übertrieben, denn dem Humoristen sind zu allen Zeiten die Berührung und Erwähnung von Dingen gestattet worden, die man sonst nicht gern in die Breite gezogen sieht. Der Humor in der Kunst und das Wohlgefühl, das sich im Lachen äußert, nehmen diesen Dingen ganz von selbst den giftigen Stachel und nur die beständige Wiederholung desselben pikanten Reizmittels, wie es sich die Franzosen erlauben, verdient Tadel, weil sich die Wirkung nothwendig abstumpfen und zur Langeweile führen muß. Dem Leichtsinn, den Moser so oft in seinen Lustspielen verherrlicht hat, stellt L'Arronge, der dramatische Hausvater der modernen Bühne, die Moral und das Glück des Familienlebens gegenüber. Das Symbol des Einen ist der liebenswürdige Schwerenöther, der in den Herzen der Jungfrauen

und Frauen allerlei Unheil anrichtet, aber schließlich gebessert vor den Traualtar geführt wird. Das Symbol des Anderen ist das Kind, von dem zarten Alter, in dem es noch in der Wiege liegt, bis zu den Jahren, in denen es die Schule besucht und von den Eltern Strafpredigten in wohlgesetzter Rede zu hören bekommt. Zwischen diese beiden Autoren hat sich Franz von Schönthan in die Mitte gestellt, der es weder mit der Moral noch mit der Lustigkeit verderben möchte.

Allein der literarische Geschmack hat sich in den letzten Jahren so sehr geändert, daß man geneigt ist, alle drei Autoren zum alten Eisen zu werfen und auf die neue Richtung hinzuweisen, die sich auch innerhalb des deutschen Lustspiels durch Betonung größerer Lebenswahrheit in den Figuren und Situationen anzubahnen scheint. Allein dergleichen Spaßvögel wie Moser sind für die Bühne, wie sie nun einmal ist, ganz unentbehrlich. Man braucht sie nicht zu überschätzen, aber es wäre ebenso falsch, hochmüthig über sie die Achseln zu zucken. Diese derbere Kost entspricht dem natürlichen Geschmack der Menge, die nun einmal, wenn sie in's Theater geht, keine literarischen Studien anstellen, sondern sich unterhalten und tüchtig auslachen will. Schraubt man den Spielplan der Bühnen geistig zu hoch, so tauchen sofort andere Talente auf, die weiter nichts beanspruchen, als die Zuschauer zu erheitern. Was früher Moser, L'Arronge und Schönthan waren sind jetzt Blumenthal und Kadelburg. Das ist der ganze Unterschied. Praktische Theaterleute, wie der alte Laube, haben aber eine so entschiedene Begabung, wie sie sich in den Arbeiten Moser's ausdrückt, immer hoch gehalten. In seinem „Wiener Stadttheater" sagt Laube von ihm: „Er ist sehr fruchtbaren Lustspielgeistes, und raschesten Wendungen zugänglich. Er hat mir einmal auf einem kurzen Spaziergang in Karlsbad drei Lustspiele hinter einander skizzirt, alle drei hübsch, eines geistvoll. Wären wir nicht gestört worden durch hinzutretende Gesellschaft, er hätte mir noch einige mitgetheilt, die er in petto hatte. Er ist ein ausgesprochenes Lustspieltalent. Und auch sein Charakter paßt trefflich zur Lustspielrichtung; er ist freundlich, höflich, wohlwollend, empfänglich für jeden Eindruck, für jede Anregung".

Schlimm ist es nur, wenn Moser ernst wird, wenn ihn sein Humor verläßt und er der Rührung mit der Feder Ausdruck geben will. Dann ist er auch komisch, aber unfreiwillig. Wer kennt Helmerdings größten Schmerz? Der unvergleichliche Pechschulze und Aktienbudiker, Gebildete Hausknecht und Schustermeister Weigelt, hat immer Sehnsucht empfunden, auch ein Mal Othello und König Lear spielen zu dürfen. Es ist ihm aber nicht vergönnt gewesen. Ebenso wenig hat Moser sein Ideal erreicht, ein Trauerspiel zu schreiben. Er wollte den berühmten russischen Dichter Alexander Puschkin zum Helden einer Tragödie machen und hat den Stoff, meines Wissens, auch wirklich ausgeführt. Allein sein guter Genius hat ihn davor bewahrt, dies Trauerspiel aufführen zu lassen, das sicherlich einen gewaltigen Lacherfolg gehabt hätte. Um eine volksthümliche Redensart anzuwenden, möchte man sagen: So wie Moser ist, muß er verbraucht werden, mit seinen drolligen Einfällen, seinem humoristischen Wagemuth wie mit seinen literarischen Naivetäten und Flüchtigkeiten. Wenn die heranwachsende Generation auf dem Gebiet des Lustspiels ihn an künstlerischem Schliff, an seinem Geschmack übertreffen und dazu noch Etwas von seiner spaßhaften Laune und Gestaltungskraft haben sollte, so würden solche Talente allen Bühnenfreunden sicherlich doppelt willkommen sein.

Der Meiſter von Palmyra
von Adolf Wilbrandt.

Die dramatiſche Dichtung „Der Meiſter von Palmyra“ von Adolf Wilbrandt gehört zu den merkwürdigſten und ſchwierigſten Aufgaben, die der modernen Bühnenkunſt ſeit lange geſtellt ſind. Sie zieht die Aufmerkſamkeit des Leſers und Zuſchauers durch ihren Stoff und deſſen Behandlung von der Gegenwart völlig ab und verſetzt ihn in eine Stimmung, in der ſich geträumtes und wirkliches Leben auf's Innigſte mit einander verſchmelzen. Die Handlung ſpielt in jener Oaſe der ſyriſchen Wüſte, wo das alte, von den Römern und Arabern zerſtörte Palmyra mit ſeinen Tempeln und Paläſten lag. Was Alterthumsforſcher und Sprachgelehrte aus den großartigen Trümmern dieſer Stadt herausgeleſen haben, ſpricht ſo beredt zu unſerer Phantaſie, daß man wohl verſteht, weshalb ein Dichter, der für ſeine Handlung keine nüchterne räumliche Begrenzung brauchen konnte, ſich grade dieſen Schauplatz ausgewählt hat. Beſchäftigt man ſich näher mit dem Werke, ſo ſtößt man vom Standpunkte des Bühnenhandwerks auf lauter Seltſamkeiten. Schon die Fülle der Perſonen, die auftreten, hat etwas Verwirrendes. Noch mehr aber die Ausdehnung der Vorgänge auf mehr als hundert Jahre. Die Zeit des römiſchen Kaiſerreiches von Diokletian bis Theodoſius wirft ihre Schatten in die Handlung hinein, in welcher ganze Generationen an uns vorüberziehen und blühende Jugend zum eisgrauen Alter wird. Eine neue Welt taucht vor uns auf und wirft die bisher für heilig gehaltenen Gebräuche, Sitten und Ueberzeugungen um. Durch dieſen ganzen Zeitraum zieht ſich

die Entwicklung eines ideal ſtrebenden großen Künſtlers, deſſen Lebensluſt ſich in gewaltigen Thaten, in unendlichem Lieben und Leiden ausſchäumt, bis er, der ſich Unſterblichkeit gewünſcht hat, ſchließlich den Tod als höchſte Wohlthat erfleht. Ihm zur Seite geht ein ebenſo erſtaunliches, nur im Reich der Poeſie mögliches Weſen, das nach einander fünf verſchiedene Geſtalten und Seelen als Mädchen, als Frau und als Jüngling annimmt. Hierzu kommen eine Anzahl ſymboliſcher Figuren, welche das Drama durchziehen und die Deutung des Einzelnen erſchweren, ſo ſehr auch der Grundgedanke des Ganzen klar offenbar wird.

Bei einem ſo harmoniſchen Geiſte und klaren Kopf wie Wilbrandt, der auf der Bühne ſo genau Beſcheid weiß, kann ein ſolcher Ausflug in die äußerſte Romantik Wunder nehmen. Vergegenwärtigt man ſich aber die Entſtehung des „Meiſter von Palmyra“, ſo erſcheint ſie nicht mehr ſo unbegreiflich. Wilbrandt ſchrieb das Werk zu einer Zeit, als er die Leitung des Wiener Burgtheaters zwar noch in der Hand hielt, aber doch entſchloſſen war, das Bühnenſcepter bei der nächſten paſſenden Gelegenheit niederzulegen. Es war ihm nicht gelungen, ſein feines künſtleriſches Empfinden dem wechſelnden Arbeitsplan der Bühne unterzuordnen, den Dichter eine Weile bei Seite zu ſtellen und den Herrn zu ſpielen, dem die Pflicht oblag, die alt gewordenen Kräfte des Burgtheaters in ihrer Thätigkeit zu beſchränken und der Jugend Raum zu ſchaffen. Dazu fehlte es ſeinem Weſen an derber Rückſichtsloſigkeit und er fürchtete, daß er bei dieſem Kampf an dem beſten Theil ſeines inneren Menſchen Schaden nehmen könne. Als er mit dem Entſchluß, vom Burgtheater zu laſſen, bereits fertig war, verbrachte er einen Sommer im Salzkammergut in dem romantiſch gelegenen Hallein und freute ſich ſchon im Voraus darauf, wieder ſein eigner Herr zu ſein und als freier Dichter ohne Vorgeſetzte und Untergebene leben zu können. In Hallein hat er manche ſchöne Sommernacht mit gleichgeſtimmten Künſtlernaturen wie Franz Lenbach und Reinhold Begas im Anblick des geſtirnten Himmels und der ewigen Berge durchſchwärmt und wie von ſelbſt kam ihm hier der Gedanke, ein Drama zu ſchaffen, in dem ſich die Handlung nicht um einen

vereinzelten Vorgang, sondern um das Geheimniß des Lebens selbst bewegt. Gerade als Theaterdirektor hatte er die Erfahrung gemacht, daß auf der Bühne Alles darstellbar sei, wenn es nur richtig anerkannt und lebendig erfaßt ist. Noch stand er unter der Einwirkung der schönen dreitheiligen Faustaufführung, die er dem Burgtheater geschenkt hatte, und beschloß nun auf ähnlichen Bahnen zu wandeln und die Summe seiner ganzen Weltanschauung zu ziehen.

Der „Meister von Palmyra" umgiebt die äußeren Vorgänge, die sich in ihm abspielen, mit zwei hohen Vorstellungen, welche sich der Menschheit vom Beginn an tief in die Brust gesenkt haben, dem Wunsch, die kurze uns zugemessene Spanne Leben in Gesundheit und Schaffensfreudigkeit beliebig verlängert zu sehen, und dem Gedanken, daß die Seele des Menschen vom Körper unabhängig sei und möglicherweise durch verschiedene Formen gehe, daß es also eine Seelenwanderung geben könne. Von diesen beiden Ideen ist die auf die Verlängerung des Lebens gerichtete allen Wesen natürlich und überall Ziel der höchsten Sehnsucht, so lange das physische Vermögen, an den Freuden des Daseins theilzunehmen, gewährleistet wird. In diesem Wunsch begegnen sich alle Individuen, wie hoch oder wie niedrig sie stehen mögen. Er bildet ein hervorragend menschliches, allgemein verständliches und ergreifendes Motiv für eine Dichtung. Was die Seelenwanderung betrifft, so ist sie kein so klarer Ausdruck unserer Hoffnungen, vielmehr mit mystischen Vorstellungen verknüpft, die leicht ins Unfaßliche oder Seltsame führen können. Vergegenwärtigt man sich aber einen Augenblick, welche Rolle diese Lehre in der Geschichte gespielt, wie sie die Menschheit auf ihrem Leidensgange seit undenklichen Zeiten begleitet hat, so kann man mit ihr ebenfalls wie mit etwas thatsächlich Vorhandenem rechnen. Noch heute glaubt man in ganz Asien, wo nicht der Islam herrscht, vor Allem bei den Brahmanen und Buddhisten, an Seelenwanderung. Schopenhauer nennt den Glauben daran die natürliche Ueberzeugung des Menschen, sobald er unbefangen nachdenkt. Gerade die klarsten Köpfe, in denen sich Neigung zum Mystizismus sonst nicht nachweisen läßt, waren dieser Lehre

zugänglich. Man weiß, welche Rolle die Frage der Seelenwanderung in Leſſing's „Erziehung des Menſchengeſchlechts“ ſpielt, und ein ſo freier Geiſt wie Lichtenberg, der von naturwiſſenſchaftlicher Erkenntniß ausging, durfte ganz ernſthaft ſagen: „Ich kann den Gedanken nicht loswerden, daß ich geſtorben war, ehe ich geboren wurde“.

So iſt Apelles, der Baumeiſter von Palmyra, bei Wilbrandt zum Ausdruck des Wunſches nach ewigem Leben und das ihn begleitende, fünffach ſich gliedernde Weſen zum Bild der Seelenwanderung geworden. Der erſte Akt führt uns in die Wüſte, wo ſich in vollkommener Oede die Höhle des Lebens befindet. Ihr nahen zwei von Alter und Krankheit Gebeugte, um eine Verlängerung ihrer Pilgerfahrt auf der Erde zu erbitten. Aber neben dem Geiſt des Lebens waltet der Geiſt des Todes, der ſich ſeine Beute nicht entgehen laſſen will. Apelles kehrt ſoeben von einer Schlacht, die er gemeinſam mit den Römern gegen die Perſer gewonnen hat, zurück. Ruhm und Sieg, Lebensluſt und künſtleriſches Schaffen umleuchten ſeine Stirn. Er iſt nur in den Krieg gezogen, um der Noth ſeiner Vaterſtadt zu wehren. Nun möchte er Werke des Friedens ſchaffen, unſterbliche, und darüber ſich ſelbſt unſterblich wiſſen. Er will kein ſchlaffes Glück, ſondern ſich in alle Ewigkeit mühen und bethätigen. „Glück! Was Glück!“ ruft er aus. „Des Lebens Laſten kenn' ich. Hielt das Glück mir doch die Leiter, die ich keuchend anſtieg, langſam, geduldig, freudig, denn zur Mühſal geſchaffen fühl' ich mich und ſegne ſie, wie ſie mich ſegnet. Arbeit und Genuß ſind Zwillingsbrüder, eins im andern lebend; ich leb' in Beiden und ſie hüten mir die Luſt des Daſeins, wie mir Schlaf und Wachen des Daſeins Form behüten. Nagen dran die ſchwarzen Mäuſe Sorg' und Kummer — wohl ich kenn' des Todes Knechte, hör' ſie nagen; doch meine Wächter, meine Zwillingsfreunde, ſind treu und ſtark und ſcheuchen ſie hinweg“. Vergebens warnt ihn der Geiſt des Lebens vor der Erfüllung dieſes Wunſches, der Unheil für ihn bedeuten könne: „Leben ohne Ende kann Reue werden ohne Ende.“ Trotzdem gewährt er ihm die Erfüllung ſeines Begehrens, damit er allen Kindern dieſer Erde ein Bildniß und

Beiſpiel werde, „das des Todes Lehre predigt, das des Lebens Räthſel lichtet.“

Beim Beginn der Scene haben wir ein müdes, verirrtes Weib, Zoe, auf einem Felſen zuſammenbrechen und entſchlummern geſehen. Sie iſt eine Chriſtin und aus Damaskus gekommen, um den neuen Glauben zu verkünden, gottergeben und jeden Augenblick bereit, dafür den Tod zu erleiden. Der Geiſt des Lebens beſtimmt Zoe nun zum Werkzeug ſeines ewigen Willens. Er prophezeit ihr den Tod als Märtyrerin, zugleich erhebt er ſie aber auch zum Abbild des ewig neu ſich formenden Lebens, um den zu führen und zu belehren, der in ſich verharren will: „Wandre Du von Form zu Form, ſtrebend leicht beſchwingte Seele, Irre wandelnd, vorwärts ſchreitend und in jeder Deiner Formen ihm begegnend, neu und fremd, unbewußt dem Unbewußten — bis ſich Gottes Werk vollendet.“ Die offene Verwandlung des erſten Akts führt uns auf einen freien Platz nach Palmyra. Apelles wird von dem römiſchen Feldherrn Saturninus und ſeiner Mutter Bolana freudig begrüßt. Doch auch der Geiſt des Todes folgt ihm in der Maske eines ſyriſch-griechiſch gekleideten Mannes mit auffallend bleichem Geſicht, dem er ſchon im Lager begegnet war, als die Krieger die von ihm auf der Leier angeſtimmten ergreifenden Lieder mitſangen. Pauſanias — dieſen Namen führt der Geiſt des Todes — erinnert Apelles daran, daß auch für ihn die Stunde kommen werde, in der er das Daſein als eine Laſt empfindet, „denn ſchwerer als zu ſterben iſt zu leben.“ Inzwiſchen lernt Apelles das Sterben in anderer Geſtalt kennen, denn Zoe, die der heidniſchen Bevölkerung das Chriſtenthum predigen will, wird von der Menge verfolgt. Apelles, der zwar ſelbſt zu den alten Göttern hält und Zoe ermahnt, von ihrem Bekehrungswerke abzuſtehen, kann ſie nicht ſchützen und ſie fällt, von einem Pfeil durchbohrt.

Um den Zuſammenhang feſtzuhalten, der zwiſchen den fünf ſo verſchiedenartig durchgeführten Akten der Dichtung thatſächlich beſteht, iſt es nothwendig, vor Allem das Augenmerk auf die Wandlungen der weiblichen Hauptrolle zu lenken. Fünf Weſen ſind in ihr zu einem einzigen vereinigt und zwar ſo, daß dieſe

Figuren zwar durch die Persönlichkeit der Darstellerin, in deren Händen sie liegen, innerlich verbunden sind, aber hinsichtlich der äußeren Erscheinung und der charakteristischen Eigenschaften des Denkens und Fühlens einander so unähnlich wie möglich ausfallen müssen. Es sind fünf tiefgehende Eindrücke und Erfahrungen, die in die Seele des Apelles fallen und ihn von dem Wahn, daß unendliches Leben etwas Erstrebenswerthes sei, allmählig heilen. Die als Zoe gemordete Christin kehrt als die junge Griechin Phoebe wieder, die sich Apelles aus Rom mitgebracht und in sein Haus aufgenommen hat. Hellenische Heiterkeit und jugendlichen Uebermuth athmet ihr Wesen. Wenn sie sich, während die Anderen den Becher kreisen lassen, den Rosenkranz auf's Haupt setzt, scheint sie die Göttin der Lebensfreude zu sein. Ihr süßes Plaudern und Schwärmen versetzt Alle in Entzücken. Aber die Mutter des Apelles ist betrübt, weil sie ihrem Sohne gern eine rechtmäßige Gattin gewünscht hätte. Phoebe fühlt das Zweifelhafte ihrer Stellung und empfindet eine unstillbare Sehnsucht, aus den Wundern Palmyras, die sie kalt lassen, wieder nach Rom zurückzukehren und die Einsamkeit der Wüste mit der Hauptstadt der Welt zu vertauschen. Trotzdem setzt sie den verlockenden Anträgen eines reichen Mannes, der mit ihr nach Rom ziehen will, Widerstand entgegen. Aber Apelles wird das Opfer seiner Gegner und Neider. Er hat bei seinen Bauten eine viel höhere Summe verbraucht als ihm bewilligt worden ist und wenn auch in Folge dessen Alles umso viel schöner ausgefallen ist als man erwartet hat, muß er doch das Geld herauszahlen. Das macht ihn zu einem armen Mann, dessen Leben zu theilen Phoebe um so weniger im Stande ist, als ihr Zusammenleben mit Apelles den Unwillen der Behörde erregt hat und sie die Verbannung fürchtet. Nun nimmt sie wirklich das Anerbieten des reichen Mannes an, schreibt an ihren Geliebten einen Scheidebrief und flieht nach Rom.

In den folgenden Akten, den verwickeltsten der Dichtung, lernen wir die dritte und vierte Incarnation des Geistes kennen, der den Baumeister von Palmyra auf seinem Lebenswege begleitet. Zunächst die Christin Persida, die Gattin des Apelles, die dem

Streit der Glaubensbekenntniſſe zum Opfer fällt, da ihre Tochter einen Heiden zum Manne begehrt, obwohl ſie ſelbſt getauft iſt. Ferner des Apelles Enkel, Nymphas, der ſich an dem Beiſpiel Julian des Abtrünnigen begeiſtert, und die verklungene Schönheit des heidniſchen Griechenlandes wieder aufleben laſſen will, aber dabei im Kampf mit den Chriſten unterliegt und getödtet wird. Mit dem Tode dieſes Enkelkindes, der vierten Erſcheinungsform, iſt der Becher des Glücks, aus dem Apelles bis in die Unendlichkeit trinken wollte, erſchöpft. Seine Familie iſt geſtorben und nachdem er Nymphas in dem von ihm errichteten Tempel beerdigt hat, iſt auch ſeine Kunſt für ihn ohne Werth. Nach langen Fahrten, die ihn bis in den wilden Norden geführt haben, kehrt er im letzten Aufzug ſchwermüthig und gebrochen nach Palmyra zurück. Die Herrlichkeit der Stadt liegt vor ihm in Trümmern. Ein neues Geſchlecht, das ihn auslacht und das er nicht verſteht, hat auf den ihm theuren Stätten Platz genommen. Er fühlt ſich immer einſamer und fremder in der Welt, bis der Wille zum Leben in ihm völlig erliſcht und die Sehnſucht nach dem Tode ſein einziger Gedanke iſt. Aber der Geiſt des Todes, den er anruft, verſagt ihm Hülfe, da es ihm nach ſeinem Wunſche beſchieden ſei, ewig zu leben. „Kennſt Du mich nun beſſer?“ ruft dem Lebensmüden der ſchwarze Geiſt zu. „Gar ſo unhold bin ich nicht. Ich bin der Tröſter auch, der Sorgenlöſer, der müde Häupter auf das Kiſſen legt und Schmerzen heilt, die anderm Schlaf nicht weichen. Und wer verbürgte Dir, daß ich der letzte von allen Schlummern bin? Daß dieſe Hand nicht langſam, leiſe — oder knarrend auch — die Thür nur öffnet, die ins Freie führt? Ins Andre? Ins — wer weiß es?“ Was dem Apelles ſchließlich doch Erlöſung bringt, iſt eine Chriſtin Zenobia, in deren frommer Seele er die Wiedergeburt der von den Heiden hingemordeten Zoe erkennt. Auch Apelles iſt Heide geblieben, aber vor der am Kreuz bekannten Heilswahrheit und ihrer reinen Verkünderin beugt er ſich und ſie legt ihm die Hand auf die Stirn, wodurch er Befreiung von der Qual des Lebens erhält, nachdem er erkannt hat, daß die Entwicklung des Menſchengeiſtes ſich nur in abſterbenden und wieder erneuernden Formen vollziehen kann.

Was wir an diesem Werk bewundern, ist vor Allem der hohe Kunstverstand, mit welchem die weit ausholende Handlung ausgeführt und das Doppelthema, maßlose Lebenslust und Seelenwanderung, darin zur Ausprägung gekommen ist. Bei einem Werke von so reichem Gedankengehalt mußte die Gefahr vorliegen, daß der Reiz einer spannenden Handlung vor den Ideen, die sich in ihr wiederspiegeln, erblasse. Aber Wilbrandt ist nicht von der Philosophie, sondern von der Phantasie und dem Gefühl ausgegangen. Er schafft warmblütiges Leben und bringt einen so reichen Wechsel der Lokalfarbe und Stimmung auf die Bühne, daß der Zuschauer keinen Augenblick ermüdet. Neben dem lyrisch gehaltenen Anfang und Ende enthält die Dichtung stark bewegte dramatische Scenen wie die Ermordung der Zoe und des Nymphas, den Kampf zwischen Christen und Heiden, bei dem die Prachtbauten Palmyra's in Brand gesteckt werden. Die Seelenwanderung wird uns nicht als fertige Theorie aufgedrungen, sondern als holde Ahnung eingeschmeichelt, daß die Geister, die uns im Leben Glück oder Leid gebracht haben, auf einem für uns nicht näher zu erkennenden Wege Bestand behalten. Ganz von selbst denkt man bei diesem Werk an Dichtungen wie „Faust" und an die Sage vom ewigen Juden. Trotzdem hat sich Wilbrandt zuletzt von äußeren Anlehnungen frei gemacht und eine Schöpfung geliefert, in welcher er seine persönliche Weltanschauung niedergelegt hat. Vielleicht könnte man ihr eine stärkere Dosis Humor wünschen, wodurch der „Meister von Palmyra" einen mehr volksthümlichen Charakter erhalten hätte, während er sich jetzt wesentlich an ein literarisch gebildetes Publikum wendet. In des Apelles Haushofmeister Timolaos hat Wilbrandt eine mehr witzige als humoristische Figur geschaffen, aber die stachligen Redewendungen über die reichen Dummköpfe, über die beiden Glaubensrichtungen, die sich bekämpfen, und über sein eigenes Alter, das ihn zu einem hüstelnden Greise macht, erfreuen doch als Gegensatz zu dem pathetischen Ernst, der das Drama durchzieht.

Wilbrandt hat die Wirkung seiner Dichtung von der Bühne dadurch wesentlich erhöht, daß er in der Hauptsache nur zwei große Rollen geschaffen hat, die allerdings einen so weiten Kreis

von Empfindungen umfassen, daß sie nur von ersten Künstlern bewältigt werden können. Bei der Aufführung im Deutschen Theater hatte Adolf Wilbrandt die Proben selbst überwacht und die Erfahrungen des Wiener Burgtheaters glücklich verwerthet. Herr Kainz, der den Apelles spielte, war namentlich im ersten Theil der Rolle ganz an seinem Platz. Der Schwung seiner Rede und das frisch Zugreifende seines Temperaments erweckten sofort die vollste menschliche Theilnahme für den siegreichen Feldherrn und hochstrebenden Künstler. Nicht so gut liegt ihm das Männliche und Leidgeprüfte des Apelles in den mittleren Aufzügen und am wenigsten weiß er das in sich Gekehrte, Versunkene und Lebensmüde des Schlusses überzeugend auszudrücken. Dazu fehlt es Herrn Kainz an innerer Ruhe und tieferen Gemüthstönen. Er hat immer die Nerven und das Bewegliche eines Jünglings, nie die ruhige Kraft und Ueberlegenheit eines Mannes. Frau Sorma schuf in fünf verschiedenen Rollen ein Wandelwesen ganz eigener Art und von so vollendeter schauspielerischer Durchbildung, daß man schon um diese Künstlerin zu bewundern den „Meister von Palmyra" gesehen haben muß. Zuerst gab sie die gottergebene Blutzeugin für den christlichen Glauben Zoe, deren ganze Leidenschaft dem Himmel gehört. Dann verwandelte sie sich in das Griechenmädchen Phoebe, die von Rom nach Palmyra verschlagen ist und mit ihrer hellenischen Schönheit, Anmuth und Heiterkeit den Apelles gefesselt hält. Frau Sorma hat die Trinkscene, wenn sie sich den Kranz mit rothen Rosen auf's Haupt setzt, mit reizendem Schwunge gespielt. Ebenso hinreißend erschien sie in der Liebesscene, wenn sie zuerst die Eifersuchtsgedanken aus dem Herzen des Apelles fortkost und ihn dann zu sich aufs Lager lockt. Als Persida, die Gattin des Baumeisters von Palmyra, hatte sie wieder lauter ernste Töne anzuschlagen und dadurch jenen Kontrast vorzukehren, durch welchen der Cyklus von Charakteristiken, der in diesem Stück von einer einzigen Darstellerin gefordert wird, eine so große Wirkung auf die Zuschauer ausübt. Als Enkel des Apelles, Nymphas, hatte Frau Sorma außerdem noch eine Hosenrolle durchzuführen und den sonnigen Jüngling zu spielen, der sich an der Herrlichkeit der antiken Welt

begeiſtert und für ſie freudig den Tod erleidet. Frau Sorma ſang das Lied von dem „ſchönen Adonis“, der „unter die blühende Erde niederſteigen“ und „die dunkle Perſephoneia küſſen“ muß, mit tief empfundenem Ausdruck. Als Zenobia endlich gewann wieder das chriſtliche Gemüthsleben in ihrem Spiel die Oberhand, jene Kraft der Seele, welche den Menſchen lehrt, ſich unter den Willen der Vorſehung zu beugen und Unglücklichen zu helfen, in dieſem Fall Apelles von dem Fluch des ewigen Lebens zu befreien. Auch der „ſchwarze Geiſt“ macht in dem Wilbrandt'ſchen Stücke eine Reihe geheimnißvoller Wandlungen durch. Er erſcheint in verſchiedenartiger Gewandung, bald ganz in Schwarz gehüllt, bald in ſyriſch-griechiſcher Tracht, bald als Arzt, bald als Sänger, endlich als Genius des Todes, deſſen erhobene Hand von Apelles ergriffen wird. Das Deutſche Theater in Berlin iſt mit dieſer Aufführung 1895 dem Wiener Burgtheater gefolgt, wo das Wilbrandt'ſche Drama mit Sonnenthal und Frau Hohenfels bereits ſeit mehreren Jahren erfolgreich geſpielt wurde.

Zur Charakteristik des Bühnenerfolgs.

Von allen Gattungen der Kunst ist die dramatische für die breiten Schichten des Publikums ohne Frage die bequemste, weil sie in aller Ruhe, ohne besondere geistige oder körperliche Anstrengung, genossen werden kann. Ihr Reiz wird dadurch erhöht, daß sie von einer Menge Aeußerlichkeiten umgeben ist, die auf Zerstreuung und leichte Anregung der Sinne hinauslaufen. Der Besuch einer Galerie, einer Kunstausstellung erfordert, wenn er Vergnügen und Genuß bereiten soll, immerhin ein gewisses Verständniß und hat für die Meisten wegen des langen Stehens und der scharfen Anspannung des Sehvermögens bald etwas Ermüdendes. Wie angenehm ist gegegen der Aufenthalt in einem Theater, wo wir uns im hell erleuchteten Saale zwischen lauter geputzten Leuten in unserem Sessel bequem strecken können und durch die gebotenen Eindrücke bald das Auge, bald das Ohr angenehm berührt wird! Für diese Art des Kunstgenusses ist Jedermann berufen, glaubt es wenigstens Jedermann zu sein. Die Folge davon ist, daß die Unreife auf diesem Gebiete üppig ins Kraut schießt, daß man ernste Dinge, schwierige Fragen mit einer Geschwindigkeit abthut, die den Schein der Ueberlegenheit erwecken soll, in Wahrheit aber weiter Nichts als Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit ist. Wer erinnert sich des Falles, daß Jemand bescheiden und zurückhaltend, mit dem Eingeständniß, daß er von dem Wesen dieser Kunst nur eine laienhafte Vorstellung habe, über eine Theateraufführung gesprochen hat? Alle sind mit ihrer Censur gleich bei der Hand, mag dieselbe nun wirklich Ausfluß der eigenen Ueberzeugung sein oder

ſich aus Aeußerungen zuſammenſetzen, die einem „kundigen Thebaner“ nachgeſprochen worden ſind. Bei Werken der bildenden Kunſt, bei muſikaliſchen Aufführungen wird man durch den Gedanken an die vielen techniſchen Vorkenntniſſe, die ein richtiges Urtheilen allein ermöglichen, bis zu einem gewiſſen Grade doch immer zur Vorſicht gemahnt. Man fürchtet, ſich durch Bemerkungen lächerlich zu machen, die jeder Schüler einer Akademie, jeder Orcheſtergeiger ſofort als Thorheit zurückweiſen könnte. Das Theater dagegen iſt zu allen Zeiten der Sammelplatz für leere und thörichte Behauptungen geweſen. Wer auf das Zahlbrett des Kaſſirers das Geld für einen Parquetplatz wirft, glaubt damit auch das künſtleriſche Verſtändniß für den Abend erkauft zu haben.

In Wirklichkeit liegen die Dinge aber anders. Wer eine Reihe von Jahren inmitten der theatraliſchen Bewegung ſteht, wer Zeuge des heißen Kampfes iſt, den Dichter, Schauſpieler und Direktoren um die Gunſt des Publikums führen, weiß nur zu genau, daß eine in die Tiefe dringende Kenntniß der Bühnenwelt zu den größten Seltenheiten gehört. Sie ſetzt ein über die verſchiedenſten Gebiete ausgebreitetes Wiſſen voraus, das ſich deshalb ſo ſchwer erlernen läßt, weil es in keinem Buche zu finden, ſondern nur durch langjährige Erfahrung zu erwerben iſt. Literaturgeſchichten und äſthetiſche Lehrbücher, dramaturgiſche und kritiſche Abhandlungen ſind unentbehrliche Führer für die Bildung des Geſchmacks. Sie ſind als das hieb- und ſtoßfeſte Rüſtzeug anzuſehen, ohne das ſich Niemand getrauen ſollte, in dieſe eigenartige Welt einzudringen, um ſie einmal geiſtig zu beherrſchen. Aber wer die Bühne wirklich kennen lernen will, darf nicht hoffen, dies Ziel am Schreibtiſch zu errichen. Dieſer Apparat verräth ſeine Geheimniſſe nur Dem, der ſich die Mühe nimmt, ihn aus unmittelbarer Nähe zu ſtudiren, ſeine Faktoren kennen zu lernen und das phantaſtiſch ſchöne Geſammtbild, das die Zuſchauer ſchließlich zu ſehen bekommen, in ſeine einzelnen, nicht immer erquicklichen Beſtandtheile zu zerlegen. Die Feinfühligkeit im Urtheilen, das inſtinktmäßige Herausſuchen und Erfaſſen des Werthvollen, ſeine Unterſcheidung von der Mittelmäßigkeit ſind

zum großen Theil Sache der Uebung, der fortgesetzten Beobachtung, der praktischen Beschäftigung mit dem Theater. Es genügt nicht einmal, die Welt vor den Coulissen genau zu kennen, um zu wissen, worin das schwer Erklärbare der dramatischen Wirkung beruht. Man muß auch hinter den Coulissen bewandert sein, wo die Werkstätte dieser Kunst aufgeschlagen ist. Wer die Bühne nur von seinem Logensitz aus in das Bereich seiner Beobachtungen gezogen hat, kann möglicherweise ein richtiges Gefühl für das, was gut und was schlecht ist, haben, aber er wird sich über die Ursachen desselben keine Rechenschaft ablegen. Es dürfte ihm schwer fallen, zu unterscheiden, wieviel bei einem schauspielerischen Erfolg auf den sympathischen Inhalt der Rolle und wie viel auf die künstlerische Befähigung des Darstellers zurückzuführen ist. Er wird geneigt sein, in der Entfaltung schöner Mittel gleichzeitig auch schon die fertige Kunst zu erblicken. Die scheinbar so einfachen, in Wahrheit aber so unendlich gewundenen Wege, die vom Schreibtisch des Autors auf die weltbedeutenden Bretter führen, liegen für ihn im Dunkeln. Er hat von der vielgestaltigen Arbeit, die einer Bühnenaufführung vorausgeht, von dem fortwährenden Aussinnen, Probiren und Experimentiren, von den entworfenen, umgestoßenen und wieder aufgenommenen Plänen, von den vielen Kleinigkeiten, die doch oft von der größten Wichtigkeit sein können, nur eine unbestimmte Vorstellung. Er bleibt trotz aller Kenntnisse, die er sich angeeignet haben mag, dem Theater gegenüber ein naiver Empfindungsmensch, ein Laie.

Nun ist es aber im Rath der Götter, die uns den Soccus und den Kothurn erfinden ließen, von je her beschlossen gewesen, daß diese wunderliche Welt eine unbedingte Autorität nicht anerkennt. Selbst der Klügste, Erfahrenste, Gebildetste darf sich nicht rühmen, jeder Situation, die durch die wechselnden Umstände hervorgerufen wird, auf die Dauer gewachsen zu sein. Hinter jedem Erfolge lauert der Neid der Götter, der dafür sorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen und der Freude über ein gelungenes Werk als unvermuthetes Nachspiel die Abkühlung eines Mißerfolgs nicht fehle. Im Kriege giebt es Feldherrn wie unsern Moltke, die niemals besiegt worden sind. Von einem

Bühnenstrategen, der dies Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann, hat und wird man niemals reden hören. Ob der kommende Tag Regen oder Sonnenschein bringen wird, kann Niemand im Voraus angeben. Dafür soll der Wetterprophet erst noch erfunden werden. Selbst die vorsichtigsten Berechnungen schützen nicht davor, daß sich ein grober Fehler in die Aufstellung der Wahrscheinlichkeitsziffern einschleicht und alle Erwartungen zu Schanden macht. Wie grade einem erprobten Bühnenfeldherrn etwas Menschliches begegnen kann, hat vor einigen Jahren die Theatersaison bald nach ihrem Beginn gelehrt. Man wird sich schwerlich einen Direktor vorstellen können, der das Bühnenleben besser kennt, als Adolf l'Arronge. Er hat sich auf diesem heißen Boden als Komponist, als Kapellmeister, als dramatischer Schriftsteller, als Regisseur und als selbstständiger Leiter eines unserer angesehensten Kunstinstitute mit Ehren behauptet. Unendlich oft ist er in der Lage gewesen, sich über Stücke im Voraus ein Urtheil zu bilden, dem Wesen des Erfolges nachzuspüren und ihn sich dienstbar zu machen. Man sollte meinen, daß ein solcher Mann sein Haus, die Künstler, die in demselben spielen und das Publikum, das es besucht, wie seine Tasche kennen müsse, daß es in diesem Rahmen für ihn nichts Ueberraschendes mehr geben könnte. Und nun tritt folgender Fall ein. Zu l'Arronge kommt ein Autor, Franz v. Schönthan, über dessen literarische Bedeutung Jedermann denken mag, wie er will, dem aber Niemand bestreiten kann, daß er einer der erfolgreichsten und am meisten gespielten Autoren des letzten Jahrzehntes ist, ein Schriftsteller, der von seiner früheren Thätigkeit als Schauspieler alle Kniffe der Technik, die das Publikum wohlwollend stimmen können, spielend beherrscht. Schönthan bringt l'Arronge sein neues Stück „Das goldene Buch" und versetzt damit das ganze „Deutsche Theater" von seinem Direktor bis zum letzten Coulissenschieber in Entzücken. Man hält das Drama nicht nur eine ausgezeichnete Arbeit, sondern auch für einen unbedingt sicheren Erfolg, der eine lange Reihe von Wiederholungen verspricht. Die Schauspieler gehen an das Studium ihrer Rollen mit Begeisterung, sie hoffen nun eine Weile dra-

matiſch verſorgt zu ſein und keine neuen Rollen lernen zu müſſen. Alles drückt ſich die Hände, iſt bezaubert und ſchwelgt ſchon im Vorgenuß des Erfolges. Der Abend der erſten Aufführung kommt und bringt eine ſo ungeheure Enttäuſchung, daß Niemand weiß, was er ſagen ſoll. Das viel geprieſene Meiſterwerk fällt in einer Weiſe durch, daß man es ſofort wieder abſetzt. Von Anfang an hatten die Zuſchauer auch nicht das geringſte Intereſſe für die düſtere und gequälte Handlung. Die Schauſpieler hätten ebenſo viel Sympathie erweckt, wenn ſie ſtatt Deutſch Japaniſch geſprochen hätten. Alles, was an Kunſt und Fleiß an dieſem Abend aufgeboten war, prallte an der eiſigen Gleichgiltigkeit des Publikums wirkungslos ab.

Es kann aber auch der umgekehrte Fall eintreten, daß man durch einen großen Erfolg überraſcht wird, an den Niemand gedacht hat. Sudermann's Schauſpiel „Ehre" war von einer anderen Berliner Bühne zurückgewieſen worden, bevor es im Leſſingtheater gegeben wurde, und erregte noch bei der Generalprobe die größten Bedenken. Man gab ſich wegen des Schickſals dieſes Stückes ſchweren Sorgen hin, während ſich bei der erſten Aufführung die Stimme des Publikums mit ſo außerordentlicher Entſchiedenheit zu Gunſten des Autors erklärte. Ein noch intereſſanteres Beiſpiel für die Unkenntniß, in der man ſich bei neuen Stücken oft befindet, lieferte ſeiner Zeit „Mein Leopold". Das humor- und gemüthvolle Volksſtück iſt bekanntlich von ſämmtlichen deutſchen Bühnen bis hinunter zu den reiſenden Geſellſchaften unzählige Male gegeben worden. Es hat ſeinem Verfaſſer ein Vermögen eingebracht und ſeine Anziehungskraft iſt noch jetzt, nach einem viertel Jahrhundert nicht erſchöpft. Bei dieſem Stück ereignete ſich der merkwürdige Fall, daß man von ihm nicht nur vor der Aufführung Nichts hielt, ſondern auch, als der letzte Akt ausgeſpielt, noch vollkommen im Unklaren war, ob es ſich dabei um einen Erfolg handeln könne. Eine bekannte Perſönlichkeit, auf deren Urtheil man in ſolchen Dingen immer viel gab, fragte damals den Direktor des Wallner-Theaters, was er übermorgen ſpielen werde? Er hielt Das für eine Niete, was in Wirklichkeit ein Treffer von beiſpielloſer Tragweite war.

Die Geſchichte der dramatiſchen Erfolge weiſt ſelbſt bei den am höchſten ſtehenden Meiſterwerken ähnliche Beiſpiele auf. Wenn wir die Oper zum Vergleich heranziehen wollten, brauchten wir nur an die erſte „Don-Juan"-Aufführung in Wien, die ohne jegliches Verſtändniß entgegengenommen wurde, und an die erſte Vorſtellung des Roſſini'ſchen „Barbiers" in Rom zu erinnern, die ausgepfiffen wurde. Bleiben wir aber bei dem, was wir ſelbſt erlebt haben, und halten wir uns an die alltäglichen Erſcheinungen des Bühnenlebens, ſo hören wir oft die Empörung darüber laut werden, wie dieſes oder jenes Stück, das geſcheitert iſt, überhaupt aufgeführt werden konnte. Es finden ſich dann immer kluge Leute, die es für ein Märchen erklären, daß man die Wirkung eines Stückes vor ſeiner Aufführung nicht beurtheilen könne. Das ſeien nur Entſchuldigungen, die von den Direktoren zur Bemäntelung ihrer Unfähigkeit vorgebracht würden. Die ſo naiv ſprechen, vergeſſen ganz, daß der Erfolg mit dem Werth einer Sache gar nichts zu thun hat, daß aber in ihm eine überwältigende Macht liegt, der Alles huldigt und die immer Recht behält, während bei einem Mißerfolge alle Salben, die man aus Mitleid oder Ueberzeugung auf die Wunden des Autors ſtreicht, keine heilkräftige Wirkung ausüben können.

Woran liegt es aber, daß alle Schätzungen dramatiſcher Werke, bevor ſie über die Bühne gegangen ſind, nur einen bedingten Werth haben? Einfach daran, daß man bei ſolchen Abſchätzungen an alle Momente, die das Loos des Werkes günſtig geſtalten können, nur nicht an die Hauptſache, das Publikum, denkt. Die Inſcenirung kann man ſich fix und fertig im Kopfe ausmalen, die Darſtellung ſich genau ſo vorſtellen, wie ſie nachher ausfallen wird. Aber ſich von dem Verhalten des Publikums ſchon im Voraus ein richtiges Bild zu machen, iſt vollſtändig ausgeſchloſſen. Es iſt auf keine Weiſe möglich, ſich einen Vorgeſchmack von dem thatſächlichen Reſultat all der wochenlangen, unabläſſigen Mühen und Anſtrengungen zu verſchaffen, auch nicht durch die von den Franzoſen zuerſt eingeführte und nachher von uns nachgeahmte Praxis, daß man zur Generalprobe das Publikum in einer zu dieſem Zweck beſonders getroffenen Aus-

wahl zuläßt. Dieſe Jury wird ſtets von Rückſichten und Stimmungen beeinflußt ſein, die es für das richtige und unabhängige Premierenpublikum gar nicht giebt. Die Launen dieſes Gemiſches von unzähligen Temperamenten, wohl- oder übelwollenden Geſinnungen, Abſtufungen der Empfänglichkeit und der Bildung ſchon von vornherein richtig abwägen zu wollen, wäre in der That eine Vermeſſenheit. Man hört zwar oft die Behauptung aufſtellen, daß bei jeder erſten Vorſtellung immer dieſelben Menſchen zugegen ſeien. Das iſt aber in vieler Beziehung unrichtig. Wer genau beobachtet, wird finden, daß ſich gewiſſe Stände mehr zu dieſem, andere mehr zu jenem Theater hingezogen fühlen. Unſer Hof, unſere Maler und Bildhauer, der mittlere Bürgerſtand, bevorzugten das Berliner Theater, die Finanz- nnd Börſenkreiſe nebſt Allem, was zur Lebewelt gehört, fanden mehr Geſchmack am Leſſingtheater. Aber ſelbſt zugegeben, daß man die Empfindungen der zweihundert Menſchen, die ein paſſionirter Theaterbeſucher kennt, zu beurtheilen vermöchte, wie ſteht es mit den übrigen tauſend Zuſchauern, die zu Gericht ſitzen und ſich an kein anderes Geſetzbuch zu halten brauchen, als an das rein perſönliche Bedürfniß des Amuſements? Sie ſind völlig unberechenbar und abhängig von den hundertfältigen, belebenden oder einſchüchternden Strömungen, die das Leben unſerer Hauptſtadt durchziehen. Schwankungen in der wirthſchaftlichen Lage, eine politiſche Kriſis, ein aufregendes Ereigniß, das die Tageschronik verzeichnet, ſind im Stande, Richtungen der dramatiſchen Produktion entſtehen zu laſſen oder zu Fall zu bringen. Sie greifen mit außerordentlicher Kraft in den Gang der Dinge ein, indem ſie die Grundſtimmung des Berlinerthums auch in den Theaterſälen zum Ausdruck bringen und oft zu nicht geringem Theil das Gelingen oder Verſagen eines dramatiſchen Wurfs von ihr abhängig machen.

Es iſt unzweifelhaft für den Erfolg von größtem Einfluß geworden, daß Berlin im Laufe der Jahre für das Theaterleben Deutſchlands eine Bedeutung erlangt hat, welche die Bühnen aller anderen Städte durchaus von dieſem Mittelpunkt abhängig macht, ihre Selbſtſtändigkeit bedroht und für die Entſcheidung wichtiger

Fragen in den Schatten treten läßt. Die Centraliſation dürfte auf dieſem Gebiete bei uns bald ebenſo vollſtändig ſein wie in Frankreich, wo man ſich als Autor oder Schauſpieler, Regiſſeur oder Kapellmeiſter nur in Paris einen Namen machen kann und der Ruhm, der nicht in der Metropole abgeſtempelt wird, keinen Klang hat. In Deutſchland liegt die Sache vorläufig und gewiß zum Glück noch nicht ganz ſo, aber allzuweit ſind wir von dieſem Ziele auch nicht mehr entfernt. Dabei ſind nicht allzu viele Jahre verfloſſen, ſeitdem unſere Stadt die unbedingte Führung aller Theaterangelegenheiten in die Hand genommen hat. Noch bis vor anderthalb Jahrzehnt konnten Hamburg und München, Dresden und Frankfurt mit berechtigtem Selbſtbewußtſein von ſich ſagen, daß ſie in Oper und Schauſpiel mit der Hauptſtadt des deutſchen Reiches oft gleichen Schritt hielten. Als Chéri Maurice das Thalia-Theater noch ſelbſt leitete und Pollini in ſeinem Stadttheater ſogar vor den größten Schwierigkeiten nicht zurückſchreckte, wenn es ſich um ein originelles Werk oder einen neuen Autor handelte, ſahen viele friſche Kräfte in Hamburg eine Art Sprungbrett, über das hinweg ſie ſich in die vornehmſten Stellungen ſchwangen. Von alledem iſt jetzt keine Rede mehr. Berlin hat alle Säfte des dramatiſchen Schaffens an ſich gezogen und verarbeitet ſie mit ſolcher Schnelligkeit, daß die anderen Städte ſich wetteifernd beeilen, an dieſer Quelle für ihr eigenes Publikum zu ſchöpfen. Der erſte Schritt zu dieſer Alleinherrſchaft wurde bei uns durch die Begründung des „Deutſchen Theaters“ im Jahre 1883 gethan, auf deſſen Brettern die moderne Inſcenirungskunſt nach dem Vorbild der Meininger in ein Syſtem gebracht und auf unſere geſammte klaſſiſche Literatur ausgedehnt wurde, während ſich gleichzeitig ein friſcher Realismus in der ſchauſpieleriſchen Darſtellung bemerkbar machte, der viele Stücke und Rollen in neuer Beleuchtung erſcheinen ließ und dadurch für weite Kreiſe zum Vorbild und Muſter wurde. Wenn das „Deutſche Theater“ ſich gegenüber der dramatiſchen Produktion oft gleichgiltiger verhielt, als es gerechtfertigt erſcheinen konnte, ſo wurde es aus dieſer Theilnahmsloſigkeit durch die Begründung des Leſſingtheaters und des Berliner Theaters herausgeriſſen,

durch welche vor drei Jahren der zweite und ebenso entscheidende Schritt erfolgte, um Berlin an die Spitze der theatralischen Bewegung in Deutschland zu bringen. Es entbrannte seitdem eine so heftige Konkurrenz in dem Erwerben von Stücken, in dem Heranziehen von interessanten Schauspielern, in der feineren, geistvolleren und reicheren Ausführung des scenischen Bildes, daß die Provinzbühnen sich vollends außer Stande sahen, dieses Wettrennen nach dem Erfolge mitzumachen und, wenn sie wissen wollten, was die Glocke geschlagen hat, einfach nach dieser Normaluhr blickten. Sie gewöhnten sich allmählig jede Initiative ab und begnügten sich mit geschickten Nachahmungen, denen das Berliner Muster überall anzumerken war.

Man betrachte sich ein Mal das Publikum, besonders im Schauspielhause, im Deutschen Theater und im Lessingtheater, wenn eine Novität in Scene geht! In vielen Fällen, namentlich wenn in einer Stadt zwei Bühnen vorhanden sind, die einen ähnlichen Spielplan haben, und die neuen Stücke ihnen oft so nothwendig sind, wie den Menschen das tägliche Brod, dürfen die Direktoren nicht so lange warten, bis der Telegraph am nächsten Morgen oder übermorgen die Zeitung ihnen das Nähere über die Stärke des Erfolgs mittheilen. Sie müssen schnell zugreifen, oft noch am Abend der „Première" und das können sie natürlich nur, wenn sie an Ort und Stelle sind. So finden wir denn an einem solchen Novitätenabend im ersten Rang und in den Logen unserer Theater oft mehr als ein Dutzend Direktoren, die sich während der Vorstellung Klarheit darüber zu verschaffen versuchen, ob der Erfolg des Abends echt oder gemacht ist, ob das Werk den Empfindungen ihres Publikums entsprechen oder ihnen zuwiderlaufen dürfte. Diese Sorge ist eine ernste, denn an jedem beifällig aufgenommenen Stück hängt für den besseren Provinzdirektor, abgesehen von der Tantième, die sich bis zu zehn Prozent von jeder Vorstellung steigern kann, eine Einreichungsgebühr von verschiedener Höhe, die erst herausgewirthschaftet werden muß, bevor von einem Gewinn für ihn die Rede sein kann. Bei dieser schwierigen Geschäftsführung ist es natürlich, daß sich die Bühnenvorstände außerhalb Berlins auf

ſelbſtändiges Vorgehen bei dramatiſchen Arbeiten nicht mehr einlaſſen, ſondern Alles von der Hauptſtadt erwarten. Sie wiſſen es im Voraus, daß jeder Erfolg, der Dauer verſpricht, den Weg über Berlin nehmen muß. Werden ſie dieſem Grundſatz doch ein Mal untreu, verſtehen ſie ſich ausnahmsweiſe zur Aufführung eines ſonſt noch nirgends gegebenen Stückes, ſo kann man zehn gegen eins wetten, daß dafür nicht ſachliche, ſondern perſönliche oder lokale Gründe den Ausſchlag gegeben haben.

Aber nicht nur über die Annahme, auch über die Inſcenſetzung und die Darſtellung der meiſten Stücke entſcheidet der Berliner Erfolg. Selbſt ein guter Regiſſeur an einem angeſehenen Stadttheater wagt es heut zu Tage nur in den ſeltenſten Fällen und nothgedrungen, ein Drama frei aus ſeiner Phantaſie, ohne fremde Hülfsmittel, ſceniſch zu geſtalten, und wenn er es dennoch thut, läuft er Gefahr, dieſe Kühnheit mit einer Einbuße an äußerer Wirkung zu erkaufen. Wenn er es kann, kommt er ſelbſt hierher, und wenn er das nicht vermag, läßt er ſich wenigſtens von der befreundeten Direktion das Regiebuch nach bewährten Muſtern einrichten. Der ſauren Mühe, ein Stück bühnenfertig zu machen, es in den Einzelheiten auszuprobiren, über die Feinheiten nachzudenken, durch die es möglich iſt, die Schwächen einer Arbeit klug zu verdecken und ihre Vorzüge um ſo energiſcher hervortreten zu laſſen, iſt er überhoben. In dieſer Darlegung ſoll kein Tadel für die fleißigen und bewährten Männer enthalten ſein, die ihr Leben der aufreibenden und undankbaren Aufgabe widmen, von einem Tag zum anderen den Launen und Stimmungen des Publikums zu folgen und ihre Arbeit durch den beſtändigen Wechſel des Repertoires immer ſelbſt wieder zu zerſtören. Es ſoll nur feſtgeſtellt werden, daß die eigentlich ſchöpferiſche Arbeit auf dieſem Gebiete in Berlin liegt, daß ſich Alles, was ſpäter kommt, nur auf mehr oder weniger gelungene Nachahmung zu beſchränken hat. Ebenſo werden bei den Beſetzungen der Rollen ſtets die hieſigen Erfahrungen zu Grunde gelegt, oft freilich in äußerlicher Weiſe, bei der auf den Kern der Sache keine Rückſicht genommen wird. Wir erleben es oft mit Erſtaunen, daß eine Liebhaberrolle, die in Berlin nur deshalb von einem

Charakterſpieler gegeben worden iſt, weil dieſer über ein elegantes Aeußeres und einen warmen Empfindungston verfügt, während der dafür urſprünglich in Ausſicht genommene Liebhaber ſich zufällig als nicht ausreichend erwies, in der Provinz von den ſchwarzgalligen Intriguants, die gar keine perſönlichen Vorzüge beſitzen, in Anſpruch genommen wird, wodurch dann das Stück ein ganz anderes und meiſt verkehrtes Anſehen bekommt. Hätte man ſich in ſolchen Fällen nicht ſo ſklaviſch an das Vorbild gehalten, ſo würde das Mißverſtändniß vermuthlich vermieden und mit der Beſetzung der Rolle durch den Liebhaber ein günſtiger Erfolg erreicht worden ſein. Die charakteriſtiſche Geſtaltung gewiſſer Hauptrollen, das Erfinden der Maske, das Anſchlagen des Grundtons, das Nuanciren und Ausfeilen der Pointen iſt in vielen Fällen geiſtiges Eigenthum des erſten Berliner Darſtellers, das ſich eine Unzahl von großen und kleinen Nachahmern unbedenklich anzueignen pflegt. Der Provinzdirektor iſt ſchon glücklich, wenn auf ſeiner Bühne, wo mit der Hetzpeitſche gearbeitet werden muß, eine halbwegs erträgliche Kopie des in der Hauptſtadt geſchaffenen Originals zu Stande kommt.

In der Vorrede zu ſeinem Stück „Un père prodigue“ macht Alexandre Dumas, der Sohn, einige intereſſante Bemerkungen über Bühnenſchriftſteller. Er behauptet darin, daß man durch fleißiges Studium wohl Maler, Bildhauer oder Muſiker, aber niemals dramatiſcher Autor werden könne. Man ſei es ſofort oder man ſei es garnicht, etwa wie man blond oder brünett ſei, ohne es zu wollen. „Es handelt ſich dabei“, fügt er hinzu, „um eine Laune der Natur, um eine eigenthümliche Beſchaffenheit des Sehvermögens, um die Kunſt, die Dinge auf eine Weiſe anzuſchauen, die durchaus nicht die allein richtige iſt und die doch ſofort als ſolche von denen empfunden werden muß, denen Ihr Eure Geſtalten vor Augen führt. Wer berufen iſt, für die Bühne zu ſchreiben, verräth dieſe ſehr ſeltene Begabung ſchon beim erſten Verſuch, bei einer Schülerkomödie oder wenn ein Silbenräthſel aufgeführt wird. Die Kenntniß der Optik und Perſpektive iſt erforderlich, wenn man einen Menſchen, einen Charakter, eine Leidenſchaft, eine Seelenregung mit einem einzigen

Federſtrich zeichnen will. . . Ein Theaterſtück verhält ſich zu jedem anderen literariſchen Erzeugniß ungefähr wie ein Deckengemälde zu einem Wand- oder Staffeleibilde. Wehe dem Maler, wenn er vergißt, daß ſeine Schöpfung aus der Entfernung betrachtet werden ſoll, daß man dabei in die Höhe ſieht und daß das Licht von unten darauf fällt."

Dieſe Bemerkungen enthalten gewiß viel Treffendes. Der dramatiſche Autor muß in der That Etwas von dem ſcharfen Auge des Jägers haben, daß ſich Niemand geben kann, wenn er es nicht von Natur beſitzt, ja, wenn es erlaubt wäre einen Vergleich aus dem Thierreich heranzuziehen, könnte man ſogar von der feinen Witterung eines Jagdhundes ſprechen, die ihm beſchieden ſein muß. Wie jede Begabung kann und muß auch dieſe geübt, ausgebildet und in der Anwendung auf die verſchiedenſte Weiſe erprobt werden, wenn ſie zur Vollkommenheit heranreifen ſoll. Aber der für den Erfolg ausſchlaggebende theatraliſche Tik iſt doch zuletzt Sache des Temperaments und auf eine beſondere Beſchaffenheit von Hirn, Seele und Nerv zurückzuführen. Quantitativ braucht kein anderer Schriftſteller ſo wenig zu leiſten wie der dramatiſche, denn ein den Abend füllendes Stück umfaßt für gewöhnlich mit den durch die Dialogform bedingten ſceniſchen Angaben, den Abſätzen und Ueberſchriften nicht mehr als ſechs oder ſieben Druckbogen. In vielen Fällen iſt darin der Ertrag aus der Arbeit eines ganzen Jahres enthalten, denn die Produktivität, die ehemals auf dieſem Gebiet herrſchte, hat für uns Moderne etwas völlig Unbegreifliches. Ein Lope de Vega, der in ſeiner beſten Zeit alle Woche ein Stück ſchrieb und ſchließlich bis auf anderthalb Tauſend Dramen gekommen iſt, erſcheint uns geradezu unheimlich, wenn wir auch zugeben mögen, daß viele von ſeinen Schauſpielen nur Bearbeitungen älterer Stoffe waren. Wenn der Romanſchriftſteller ein ganzes Kapitel verfaßt, braucht der dramatiſche Autor höchſtens einen Satz niederzuſchreiben. Sobald man nur die Arbeit der Feder, nicht die des Kopfes in Anſchlag bringt, iſt die Behauptung kaum paradox zu nennen, daß jede Hausfrau, die ihr Wirthſchafts- und Wäſchebuch ordentlich führt, ungefähr ebenſo viel zu ſchreiben hat. Aber grade in

der bis zum Aeußersten getriebenen Konzentrirung seines Schaffens liegt das unendlich Schwierige in dem Beruf des Schauspieldichters. Er hat den denkbar knappsten Rahmen zur Verfügung und soll in denselben den vollsten lebendigsten Inhalt, Das, was die Phantasie vieler Menschen mächtig erfüllt, was sie in Rührung versetzt oder zum Lachen bringt, hineinzaubern. Für ihn wird die Literatur zu einer Art Extrakt, den er dadurch gewinnt, daß er alle seine Beobachtungen und Empfindungen in der Wiedergabe durch das Wort auf das Aeußerste verdichtet. Jede Abschweifung, mag sie noch so geistreich sein, bringt das Ganze in Gefahr, er begeht eine Todsünde, wenn er zehn Worte zu Dem braucht, was er mit drei ebenso gut hätte sagen können. Gewiß gehört dazu eine angespannte Verstandesthätigkeit, ein unermüdliches Nachdenken, aber wer das Gefühl für das Bühnenwirksame nicht, so zu sagen, in den Fingern hat, wird mit allem Grübeln und Sinnen nicht weit kommen. Der Weg, den die Illusion der Zuschauer geht, ist ein äußerst schmaler und kann durch unvorhergesehene Umstände noch mehr verengt werden. Ein Schritt zu weit nach Rechts oder nach Links und die mühsam aufgebaute, bunte Phantasiewelt fällt in Nichts zusammen. Noch mehr als auf's Wägen kommt es beim dramatischen Schriftsteller auf's Wagen an, denn der Behutsame und allzu Bedenkliche erreicht das Ziel am allerschwersten. Das Merkwürdige ist, daß man die Begabung für die Bühne in voller Kraft besitzen und nach einer Reihe von Jahren so vollständig verlieren kann, wie etwa ein Tenorist seine Stimme verliert. Oft zeigt es sich ganz plötzlich, daß der Autor den Sinn für den magnetischen Rapport zwischen Bühne und Publikum eingebüßt hat. Ohne daß er es selbst weiß, hat er vergessen, wo der Erfolg wohnt, wie ein Stück gemacht wird, sein Talent ist ausgegangen wie ein Licht. Alles in Allem genommen muß man gestehen, daß es zu den schwierigsten Aufgaben gehört, die einem Schriftsteller gestellt werden können, ein gutes, oder drücken wir uns bestimmter aus, ein spielbares, wirksames und theatersicheres Stück zu schreiben.

Giebt man das zu, so kann man sich der Empfindung nicht verschließen, daß in der Naivetät, mit welcher die gewaltige Fluth

des Dilettantismus mit diesem gefährlichen Feuer spielt, um sich daran regelmäßig die Finger zu verbrennen, etwas Tragikomisches liegt. Nur aus völliger Unkenntniß dessen, was auf der Bühne möglich ist, läßt sich die ungeheure und völlig ertraglose Produktivität erklären, die aus allen Schichten des Publikums üppig emporkeimt. Man kennt die alte Anekdote, wie Jemand gefragt wird, ob er Klavier spielen kann, und wie er darauf die Antwort ertheilt: „Ich hab' es noch nicht probirt, aber ich glaube, daß ich's kann." Für die dramatische Literatur ist dieser Spaß zum bittern Ernst geworden. Wie Jeder ein Mal, wenn er verliebt war, ein Gedicht geschrieben hat, ist auch Jeder unter dem Eindruck einer gelungenen Vorstellung auf den Gedanken gekommen ein Stück zu schreiben, ohne die Kraft zu besitzen, den Versucher zurückzuweisen. Die Resultate dieser theils rührenden, theils lächerlichen Emsigkeit liegen in jedem Theaterbureau in Gestalt von Manuskripten vor, die einen Berg von erschreckender Höhe ausmachen würden, wenn man sie vom Herbst bis zum Frühling jedes Jahres auf einanderlegen wollte. Früher rechnete man, daß einer tonangebenden Bühne in Berlin durchschnittlich jeden Tag ein Stück eingereicht werde. Die Leistungsfähigkeit ist aber in den letzten Jahren noch bedeutend gestiegen; man kann jetzt ganz gut auf eine dramatische Ernte von ungefähr fünfhundert Stücken rechnen, die für ein erstes Theater im Zeitraum von zwölf Monaten abfällt. Selbst dem fleißigsten und gewissenhaftesten Dramaturgen muß ein eisiger Schrecken durch die Glieder fahren, wenn er daran denkt, daß er sich durch diesen Brei hindurchwürgen soll. Heinrich Laube rühmte von sich, daß er während seiner Direktion des Wiener Stadttheaters jeden Abend ein neues Schauspiel gelesen habe. Das setzt eine außerordentliche Frische und Beweglichkeit der Phantasie voraus, obwohl der Dichter des „Grafen Essex" selbst zugiebt, viele der bei ihm eingereichten Manuskripte, wie er zu sagen pflegte, mit dem Daumen, d. h. so gelesen zu haben, daß er, wenn ihm die Sache gar zu toll wurde, immer mehrere Seiten auf ein Mal umschlug. Eine erstaunliche Gewissenhaftigkeit entfaltete der frühere Vorstand des Lesecomités in unserm Hoftheater, der feinsinnige

Poet und Kritiker Titus Ulrich, deſſen Beleſenheit auf dieſem Gebiete wohl ohne Gleichen daſtehen dürfte. Er prüfte nicht nur jede einzige dramatiſche Arbeit gewiſſenhaft, ſondern excerpirte auch ihren Inhalt ſo genau, daß er ſich noch nach Jahren über alles, was er geleſen hatte, genau Rechenſchaft ablegen konnte. Er ſoll auf dieſe Weiſe über achttauſend Stücke durchgearbeitet haben.

Dergleichen unterrichtete, liebenswürdige und beſcheidene Menſchen werden aber immer in der Praxis des Theaterlebens, die eine Schule des egoiſtiſchen Sichhervordrängens iſt, zu den Seltenheiten gehören. Zum Glück läßt ſich aber die Maſſe der Einſendungen bis zu einem gewiſſen Grade weit leichter erledigen, als man annehmen ſollte. Ein überwältigender Prozentſatz derſelben iſt nämlich von ſolcher Beſchaffenheit, daß ſich mit demſelben ohne Pflichtverletzung ſehr ſchnell aufräumen läßt. Da ſind zunächſt diejenigen Verſuche, denen man in Folge ihrer ſtyliſtiſchen, oft ſogar orthographiſchen Beſchaffenheit zu viel Ehre anthun würde, wenn man ſie mit dem Namen Geiſtesprodukte belegen wollte. Dann kommt ein anderer Theil, der den augenſcheinlichen Beweis ſchon in den drei erſten Scenen liefert, daß es den Verfaſſern an der allergewöhnlichſten techniſchen Vorkenntniß für die Bühnenſchriftſtellerei mangelt, daß ſie den Darſtellern und der Regie ganz unerfüllbare Vorſchriften machen. Endlich kommen auch diejenigen Arbeiten kaum ernſtlich in Frage, die ſich als bloße Leſefrüchte, als akademiſche und philologiſche Studien zu erkennen geben, wie die Medeen- und Klytemnäſtren-Dramen, die ſich alle gleichſehen wie ein Ei dem andern. Es wird ein Reſt von höchſtens fünfzig Schauſpielen übrig bleiben, über die es ſich ernſtlich zu reden und Meinungen auszutauſchen lohnt. Aber ſelbſt von dieſen wird im allergünſtigſten Falle immer nur ein Viertel zur Aufführung gelangen können, denn eine Bühne, die im Lauf der Saiſon zehn bis zwölf Novitäten zur Darſtellung bringt, muß ſich ſchon ſehr rühren und alle Kräfte einſetzen. Bedenkt man nun, wie viele Arbeiten zwar das Licht der Lampen zu ſehen bekommen, aber nach kurzer Lebensfreude von dem Orcus des Mißerfolgs verſchlungen werden, ſo

ſieht man, daß es für den gewöhnlichen Sterblichen kaum etwas giebt, das weniger Ausſicht auf Lohn und Anerkennung in ſich trägt als ein Theaterſtück. Man kann daher im Voraus davon überzeugt ſein, daß Jemand, der dieſen heißen Boden dennoch betritt, entweder die damit verbundenen Gefahren gar nicht kennt oder ihnen, weil er von einem unabweisbaren inneren Schaffensdrange erfüllt iſt, mit äußerſter Anſpannung ſeiner Kraft und in ähnlicher Stimmung wie der Soldat, der in die Schlacht marſchirt, muthig trotzt.

Hat der dramatiſche Autor wiederholt im Feuer geſtanden, ſo iſt er wie jeder Menſch, der ſich von unberechenbaren Umſtänden abhängig weiß, Fataliſt. Ihm iſt es klar, daß es nicht auf ſein Verdienſt ankommt, ob ſein Stück aufgeführt wird oder nicht, ob es fällt oder gefällt. Er hat nicht die Genugthuung, die jedem anderen Autor zu Theil wird, daß er erleichtert aufathmen kann, wenn er den letzten Strich unter ſeine Arbeit gemacht hat. Er weiß, daß bis zum Abend der erſten Vorſtellung eine mindeſtens ebenſo mühevolle Thätigkeit vor ihm liegt, wie es die überſtandene war. In Ehren ergraute Theaterſchriftſteller ſind ſogar oft der Meinung geweſen, daß das Schwierige nicht darin liege, ein Stück zu verfaſſen, ſondern es auf die Bühne zu bringen. Sie haben Alle gefunden, daß der Weg dahin durch eine Anzahl verſchloſſener Thüren führt, zu deren Oeffnung immer ein beſonderer Schlüſſel gehört. Gewiß ſind alle großen Dramatiker ebenſo große Diplomaten, Künſtler in der Behandlung der Menſchen, in der klugen Verwerthung ihrer Vorzüge und Schwächen geweſen, denn dieſe Fähigkeit, die mit dem Weſen der Sache ſcheinbar gar nichts zu thun hat, erweiſt ſich doch für ihre Förderung als unentbehrlicher Faktor. Man ſollte meinen, daß beim Theater ſelbſt jeder Splitter von Talent ſofort die verdiente Anerkennung finden müßte, weil man die Namen der Dichter, die uns mit Novitäten verſorgen, ſo ziemlich an den Fingern der beiden Hände herzählen kann. In Wahrheit liegt die Sache aber ganz anders. Zu den charakteriſtiſchen Kennzeichen des Bühnenlebens gehört der Hang zum Konſervativismus, das ängſtliche Feſthalten am Beſtehenden, die un-

überwindliche Abneigung gegen alles, was aus dem Alltagsgeleise heraustritt. Jeder Tag bringt dem Direktor schon an sich ein neues Risiko, soll er dies dadurch noch vermehren, daß er auf eine unsichere Karte setzt? Er zögert, er macht Schwierigkeiten, er wartet, ob nicht von anderer Seite etwas erfolgt und ihm die Mühe erspart bleibt, Lehrgeld zu bezahlen. Er vergißt darüber, daß von einer frischen Kraft nur dann etwas zu erwarten ist, wenn sie etwas Neues wagt, wenn sie vorwärts drängt und der Zeitströmung folgt. Mittlerweile klopft der Autor mit dem Rest von Hoffnung, der ihm geblieben ist, an alle Thüren und es hängt ebenfalls wieder vom Zufall ab, ob ihm aufgethan wird.

Beschränken wir uns nicht auf die Theorie, sondern halten wir uns an Thatsachen. Es handelt sich um Dinge, die entweder niemals vollständig bekannt wurden oder wieder in Vergessenheit gerathen sind. Ernst von Wildenbruch's Laufbahn ist gewiß eine der glänzendsten, von denen unsere Theatergeschichte während der letzten Jahrzehnte zu erzählen weiß. Der Dichter wird von Erfolgen getragen, die seinem Namen eine beneidenswerthe Beliebtheit in allen Schichten unseres Volkes verschafft haben und über seine Thätigkeit als Dramatiker schon jetzt einen verklärenden Schimmer auszubreiten scheinen. Wie viele wissen aber, welche unendliche Ausdauer und Geduld dazu gehörte, bis dieser Autor auch nur den kleinsten seiner Erfolge errang, über wie viele Mühseligkeiten und Enttäuschungen er sich hinwegschwingen mußte, bis er sich in seiner jetzigen Stellung behaupten konnte? Jahrelang mußte der Dichter mit seinen ersten Stücken wie „Meronit" und „Karolinger" von einem Theater zum andern herumirren, ohne irgendwo festen Fuß fassen zu können. Das historische Drama, das er zu neuem Leben erwecken sollte, galt damals als überwundener Standpunkt. Wohin er sich auch wandte, es gab überall höfliche Absagen und Entschuldigungen, von den Bühnenleitungen garnicht zu reden, die das Beantworten von Briefen für eine überflüssige Zeitvergeudung halten. Es waren zum Theil dieselben Männer, die ihn später mit schmeichelhaften Zuschriften und Bitten bestürmten, ihnen die erste Aufführung seiner

Stücke zu gestatten. Die erste Bresche in die Mauer von Gleichgültigkeit, die ihn von jeder Berührung mit dem Publikum absperrte, schlug der muthige Mann mit der Studentenaufführung des „Menoniten“ in dem mittlerweile abgebrannten Nationaltheater vor fast zwanzig Jahren. Noch sehe ich ihn vor mir mit dem jugendlichen Enthusiasmus und Feuer eines Freischaarenführers, wie er die Söhne unserer alma mater zusammmentrommeln ließ, sie unter seinen Fahnen marschiren lehrte und dies Exercitium auf der Bühne bis spät in die Nacht trieb, worauf schließlich Alle auf die nächste, vor einem Hausthor brennende Laterne losstürzten, damit den ausgetrockneten Kehlen, den hungrigen Magen noch eine Erquickung zu Theil würde. Es dauerte noch drei Jahre, bis der Autor von wirklichen Schauspielern aufgeführt wurde. Das geschah im Herbst 1881 im Victoriatheater mit den „Karolingern“, die ihm die Brücke zu unserem Hoftheater schlugen. Hier begann aber erst recht eigentlich der Kampf, nicht allein mit dem Publikum, in dem das Interesse für diese Stoffwelt erweckt werden mußte, sondern noch weit mehr nach Innen, wo es in jedem einzelnen Fall eine Fülle von Bedenken zu überwinden galt. Das erwies sich bald so unverträglich mit der Freiheit des dichterischen Schaffens, daß sich Wildenbruch, nachdem er schon längst ein gefeierter Dramatiker war, genöthigt sah, die künstlerisch unfruchtbaren Regionen des Ostendtheaters aufzusuchen und darin eine Art babylonischer Gefangenschaft zu erdulden. Wir haben damals mit ihm den Plan besprochen, ob es nicht besser sei, sich um die bestehenden Theater garnicht weiter zu kümmern, sondern inmitten der Stadt einen geräumigen Saal zu miethen, eine eigene Gesellschaft zusammenzustellen und zu sehen, wie weit man mit einem solchen Appell an die künstlerischen Empfindungen des Publikums kommen würde. Das Deutsche Theater war dem Dichter dadurch, daß es den „Menoniten“ nach drei Aufführungen einfach bei Seite gelegt hatte, vollständig entfremdet, die Hofbühne verhielt sich ablehnend gegen das „Neue Gebot“ und „Väter und Söhne“ und die Aufführungen dieser Stücke im Ostendtheater erinnerten mehr an Frankfurt a. O. als an Berlin.

Wildenbruch hat diesem unaufhörlichen Kampfe, in den er sich versetzt sah und den er siegreich zu Ende führte, gewiß einen nicht geringen Theil seiner Kraft zu verdanken. Er ist die Schule seines Talentes geworden. Mit den „Quitzows“ wurde er der Herold des Hollenzollerngeschlechts und der historischen Bedeutung Preußens auf der Bühne, aber bald darauf erfuhr sein Schaffen wieder eine große Enttäuschung durch das Verbot des „Generalfeldoberst“, für dessen Aufführung im „Deutschen Theater“ bereits alle Vorbereitungen getroffen waren. Erst der mächtige Wiederhall, den die dramatische Gestaltung des „Großen Kurfürsten“ im „Neuen Herrn“ hervorrief, konnte ihn darüber trösten, daß die Reihe seiner Erfolge damals plötzlich unterbrochen worden war.

Es wäre sicherlich möglich, unseren Dramatikern ihre Aufgabe in wesentlichen Punkten zu erleichtern, wenn man die Wege zwischen dem Autor und der Bühne einigermaßen abkürzen und ebnen könnte. Das Unglück ist, daß unsere Dichter an ihren Schreibtisch und unsere Direktoren an ihr Bureau wie festgenagelt sind, daß zwischen beiden Welten ein durchaus ungenügender, rein zufälliger Zusammenhang besteht. Natürlich schiebt jeder diesen Faktoren die Schuld immer auf den andern; in Wahrheit liegt sie aber gleichmäßig an beiden. Wir leiden noch immer zu sehr an der falschen Vorstellung, daß ein Theaterstück in der Einsamkeit der vier Wände, auf Grund der konzentrirten Geistesarbeit eines Einzelnen wie ein lyrisches Gedicht oder ein Roman geschrieben werden könne. Aber das Drama entnimmt seine ganze Stärke dem Dialog, dem Wort, wie es im unmittelbaren Verkehr von Mund zu Mund geht, wie es in seiner Fassung durch die Eingebung des Augenblicks bestimmt wird. Es muß daher am meisten von allen Kunstformen Leben sprühen, Nerv und Kraft von der Wirklichkeit borgen. Es ist keine zufällige Erscheinung, daß die französische Produktion, obwohl sie für die Weltliteratur bald von größerem, bald von geringerem Werth war, doch niemals völlig ausgetrocknet ist. Sie beruht in erster Linie auf dem Experiment, auf der liebevollen Theilnahme, die der Eine für die geistige Arbeit des Anderen zur Schau trägt.

Sobald Jemand eine Idee hat, von der er glaubt, daß sie sich dramatisch verwerthen lasse, theilt er sie einer Vertrauensperson mit, in deren Phantasie sie Wurzeln schlägt und frische Keime treibt. Der Stoff wirkt aus der Beobachtungsgabe Dessen, der ihn weiter entwickelt, auf den Geist des ursprünglichen Erfinders zurück und bei dieser Wechselwirkung bekommt das Skelett der Fabel immer mehr Fleisch und Blut. Man phantasirt über das Thema, man kritisirt Einzelheiten, die theatralische Gliederung beginnt. Noch sind von einem Stück nicht mehr als die Umrisse vorhanden und schon findet sich ein praktischer Kopf, der ihn auf seine Brauchbarkeit prüft. Ganz von selbst wächst das Scenarium heraus, mit dem man sofort auf der Bühne zu probiren anfängt. Will der Stoff auf diesem Boden, auf dem er ausreifen soll, nicht lebendig werden, so wird er natürlich bei Seite gelegt, gestaltet er sich aber weiter, so macht sich Alles über ihn her, Direktor, Schauspieler, Jeder, der mit der Bühne in Verbindung steht. Wollte man in Frankreich ebenso, wie man es bei uns thut, nur mit fertigen Stücken arbeiten, so würde man in arge Verlegenheit gerathen. Die ganze Bühnenkunst besteht aber gerade darin, das Unfertige zu vollenden, ihm die richtigen Proportionen, den lebendigen Odem zu geben. Wo findet sich in Deutschland ein Direktor, der für eine solche Beschäftigung Zeit und Verständniß hätte, der eine Schule für die dramatischen Schriftsteller bilden könnte? Die Massenhaftigkeit und Werthlosigkeit der alltäglichen Produktion läßt eine sorgfältige Sichtung, eine ruhige Vertiefung in das Einzelne gar nicht aufkommen. Wäre der Dramaturg an den meisten Bühnen nicht eine bloße Puppe, mit der Jedermann spielt, so müßte er seinen Ehrgeiz darin setzen, diese fehlende Verbindung herzustellen, die Produktion anzuregen und auf den rechten Weg zu führen. Vielleicht daß unsere Direktoren dann nicht beständig auf den Postboten warten würden, der ihnen das Werk des längst ersehnten modernen Klassikers bringt. Auch vom Theater gilt, daß man säen muß, wenn man ernten will.

In jedem dramatischen Erfolg oder Mißerfolg liegt zuletzt etwas Unerklärliches. Man kann einzelne in die Augen sprin-

gende Momente, die ihn herbeigeführt haben, hervorheben, aber Niemand kann ſagen, wie ſie ſelbſt wieder unter einander gewirkt, ſich verſtärkt, abgeſchwächt, aufgehoben und dadurch die Stimmung des Publikums auf die vielfältigſte Weiſe beſtimmt haben. Zu den Eigenthümlichkeiten des großſtädtiſchen Lebens gehören die Darſtellungserfolge, denen kein literariſches oder theatraliſches Verdienſt ſo weit entſpricht, daß ſie uns dadurch erklärlich werden, und die ſich nur auf die Beliebtheit einzelner Künſtler zurückführen laſſen. Bei dem Luſtſpiel „Die Kinder der Exellenz“ iſt ein ſolcher Fall eingetreten. Es hat beinahe eine ganze Saiſon im Deutſchen Theater gerettet und die von Georg Engels mit genialem Humor geſchaffene Figur des Major Muzell hat ſich uns Allen als unvergeßliche Leiſtung eingeprägt. Aber überall, wo das Stück ſonſt erſchien, iſt es erbarmungslos durchgefallen und von der Kritik grauſam zerpflückt worden. Es giebt Heiterkeitserfolge, die für die Kunſt am gefährlichſten ſind, weil ſie dem Publikum das Denken abgewöhnen, und die doch von den Direktoren am meiſten begehrt werden, weil ſie ihnen am ſicherſten die Kaſſen füllen. Sie erklären ſich einzig und allein aus dem Bedürfniß vieler Zuſchauer, gegen Alles, was ſie am Tage quält und drückt, des Abends mit den gröbſten Mitteln der Komik reagiren zu wollen. Irgend welche geiſtige Anſtrengung darf damit nicht verbunden ſein, ſie würde dem beabſichtigten Zweck nur widerſprechen. Wer hat nicht ein Mal nach beendigter Tagesarbeit das Verlangen empfunden, ſich in einen recht bequemen Lehnſtuhl zu ſetzen und ſich drollige Geſchichten erzählen zu laſſen? Ein ſolcher Vergleich macht uns die Erfolge des Adolph Ernſt- und des Thomas-Theaters begreiflich, in denen der „höhere Blödſinn“ zu Hauſe iſt. Wir haben es oft beobachtet, daß ſelbſt ſchwer zu befriedigende Zuſchauer in dieſen Räumen anſpruchslos und harmlos vergnügt werden, es kommt ein Geiſt des Wohlwollens über ſie, der ſie in liebenswürdiger Weiſe nöthigt, Urtheil, Bildung und Geſchmack in der Garderobe abzugeben und um jeden Preis zu lachen. Es iſt durchaus nicht jede Art von Unſinn, die in dieſer Umgebung Blüthen treibt, ſondern eine ganz beſondere Species, für welche ebenſo gut wie

für die höheren Gattungen der Kunſt beſtimmte Erfahrungen und Geſetze maßgebend ſind. Man muß genau wiſſen, was die Leute wollen, wenn ſie ſich die Schlafmütze über die Ohren ziehen und vergnügt ſein möchten, um ihren Empfindungen gerecht zu werden. Der ſchroffe Gegenſatz hierzu ſind die ſogenannten literariſchen Erfolge, die das Publikum nur widerwillig über ſich ergehen läßt, weil es ſich dabei entweder direkt langweilt, oder weil es ſich von dem Stoff abgeſtoßen fühlt, die aber wegen ihres vornehmen dichteriſchen Urſprungs niemals ganz von der Bühne verſchwinden. Dazu gehört unter anderem Hebbel's „Maria Magdalena". Wenn dieſes Stück gegeben wird, iſt der Theaterſaal regelmäßig nur halb beſetzt, die Zuſchauer fühlen ſich beängſtigt wie bei einer Gerichtsverhandlung und verlaſſen ihre Plätze in verzweifelter Stimmung. Trotzdem taucht es ſeit faſt einem halben Jahrhundert immer wieder auf, es iſt zu mächtig, als daß es ſich beſeitigen ließe. Einem Werk gereicht es zum Vortheil, daß es verboten und wieder freigegeben wird, wie es bei „Sodoms Ende" und den „Webern" der Fall war, einem anderen, daß es eine beſtimmte Tendenz verfolgt, die auf der allgemeinen Tagesordnung ſteht. So ſchwankt das Zünglein beſtändig hin und her. „Rien ne réussit que le succès!" ſagt der Franzoſe und beweiſt damit, daß er der Theaternation par excellence angehört, daß er das Bedürfniß, den Inſtinkt für die Bühne ſchon bei der Geburt mit auf die Welt gebracht hat.

Hermann Sudermann's neueste Dramen.

Heimath. Glück im Winkel. Die Schmetterlingsschlacht. Drei Einakter. Johannes. Die drei Reiherfedern.

Hermann Sudermann führt uns in dem Stück „Heimath" zu ganz anderen Menschen als in der „Ehre" und in „Sodoms Ende". Er verläßt damit Berlin und die sozialen Gegensätze der Weltstadt. Er holt sich seinen Stoff aus der Provinz, aus der er ja selbst hervorgegangen ist und verlegt die Handlung nach deren Hauptstadt. Man möchte unmittelbar an Königsberg denken, wo der Dichter als Ostpreuße entscheidende Anregungen für seinen Bildungsgang erhalten hat. Wenigstens weisen gewisse Andeutungen darauf hin, daß diese Stadt gemeint sei. Die Umgebung, in der sich die Handlung abspielt, ist die denkbar einfachste. In allen vier Akten ist der Schauplatz derselbe, das bescheidene Wohnzimmer eines alten Offiziers. Nichts erinnert in demselben an modernen Geschmack. Die Tische und Stühle, die Bilder und Bücher, der Pfeifenständer und der Schrank in der Ecke, Alles ein wenig alt und mürbe, aber ordentlich und sauber. Man hat das Gefühl, daß hier wie in dem Speisezimmer, das wir zum Theil zu sehen bekommen, wenn die Schiebethür zurückweicht, seit Jahren Nichts vom Platz gerührt worden sei. Und wie den Möbeln ist es den Menschen ergangen, die zwischen ihnen hantiren. Auch ihre Ideen sind stehen geblieben. Der Hausherr, Oberstlieutenant Schwartze führt ein gerechtes und gottesfürchtiges Regiment. Man hat ihn verabschiedet, nach seiner Meinung ohne triftigen Grund. Aber das hindert

ihn nicht, unerschütterlich treu an den konservativen Ideen festzuhalten und das „Bischen Mark, das ihm der Thron übrig gelassen, dem Altar zur Verfügung zu stellen.“ Körperlich ist er gebrochen, denn der Schlag hat ihn getroffen und seine rechte Hand gelähmt, so daß sie im Gelenk fortwährend zittert und nichts mehr ordentlich fassen kann. Aber sein Geist und Temperament sind von einer erstaunlichen Lebendigkeit. Mit Schrecken sieht er die neumodischen Ideen, mit denen man an Allem rüttelt, immer mächtiger werden. Sie bedrohen sogar die Familie, wo doch die Menschen ihre letzte Zuflucht, ihre Heimath finden sollen, wenn Alles auf den Kopf gestellt wird. Da redet man fortwährend von Vererbung, vom Kampf ums Dasein, vom Recht der Persönlichkeit! Alles Unsinn! Auf das Pflichtgefühl, die gute Sitte, die Reinheit des Herzens komme es allein an.

Wenn uns solche Ideen aus dem Munde des Oberstlieutenants mit Hochachtung erfüllen, schlagen sie bei seinen militärischen, ebenfalls auf Pension gesetzten Freunden, die beim Kartenspiel und Tabakrauchen ein Stündchen bei ihm verleben, ins Humoristische um. Für sie steht es fest, daß jeder anständige Mensch Soldat gewesen sein muß, einen anderen Stand giebt es eigentlich überhaupt nicht. Man spricht von der Kunst, deren Aufgabe ihres Erachtens darin besteht, die Menschen moralisch zu ducken. Einer von ihnen geht sogar noch weiter, er nennt die Künstler einfach Drückeberger, die sich auf diesem nicht ordnungsmäßigen Wege eine Stellung im Staate erringen wollen. Der Kastengeist der Provinzstädte kommt ebenfalls zum Ausdruck. Man spricht mit schlecht zurückgehaltenem Neid von Denjenigen, die das Fest beim Oberpräsidenten mitgemacht haben. Schwartze's Schwägerin, Frau von Wendlowsky, eine empfindliche, komische, alte Dame, hat dies Glück genossen. Ihre Schwester Auguste ist die zweite Frau des Oberstlieutenants, eine scheu zurückgehaltene, verlegene Natur, die für das Stück von keiner weiteren Bedeutung ist. Schwartze betont mit Nachdruck, daß Marie, die sich von früh bis spät in der Wirthschaft zu schaffen macht, seine einzige Tochter sei. Sie ist mit ihrem Vetter, dem Lieutenant von Wendlowsky, verlobt, aber die Aussichten für ihre Ehe sind trübe, weil sie

über keine Mittel verfügen. Zu den erwähnten Perſonen kommen noch ein Pfarrer Heffterdingk, der ein alter Freund und treuer Berather der Familie iſt, und der Regierungsrath von Keller, den wir als einen Mann von vollendeten Formen und kühler Verſtandesüberlegenheit kennen lernen. Der Dichter hat dieſe Menſchen ſchon im erſten Akt in die engſten Beziehungen zu einander gebracht, ſie zum Theil mit ſehr einfachen Mitteln ebenſo lebendig wie treffend charakteriſirt. Was uns enthüllt wird, giebt ſich mit der größten Lebenswahrheit, während der Hinweis auf Etwas, das noch nicht klar geſtellt iſt, aber unzweifelhaft in die Handlung eingreifen wird, uns mit größter Spannung erfüllt.

Der Anſtoß, der die Handlung ſchon in dieſem erſten Akt vorwärts treibt, erfolgt von außen und hängt mit einer Vorausſetzung zuſammen, die wie ein Stück Romantik an der ſtreng realiſtiſchen Durchführung des Dramas hängen geblieben iſt. Es iſt nicht wahr, daß der Oberſtlieutenant nur die eine Tochter hat. Marie, die im Hauſe thätig, iſt die jüngere. Magda, die ältere, iſt vor zehn Jahren aus dem Elternhauſe verſtoßen worden. Niemand weiß, daß ſie ſich in einer Zeit tiefer Erniedrigung allmählig zu den lichten Höhen des Ruhmes emporgearbeitet habe. Magda iſt eine Sängerin von Weltruf geworden, ſo Etwas wie eine Patti oder Sembrich. Sie reiſt mit einem ganzen Hofſtaat, verkehrt in den höchſten Kreiſen der Geſellſchaft und beſitzt neben einer Villa am Comerſee ein Haus in Neapel. Und von alledem haben die guten Leute in Königsberg keine Ahnung gehabt. Freilich hat Magda einen italieniſchen Namen angenommen, Maddalena dall' Orto, aber was will das ſagen im Zeitalter der Polizeiregiſter, der Konzertagenturen und der Auskunftsbureaux, die Alles erfahren? Das Privatleben dieſer Virtuoſen wird entweder von der Reklame oder vom Konkurrenzneid nach Möglichkeit ausgebeutet und eine ſolche hübſche Zugabe zur Biographie ſollten Feind und Freund unbeachtet gelaſſen haben? Die Stadt, in der das Stück ſpielt, unterhält nach allen Richtungen, namentlich in der Kunſt, Beziehungen und im Hauſe des Oberſtlieutenant Schwartze verkehren Leute, die mit der großen Welt in Berührung kommen. Wie geſagt, uns erſcheint dieſe

Voraussetzung wenig glaubhaft, aber wir geben gern zu, daß das Stück in seiner ganzen Anlage schnell über diese Unwahrscheinlichkeit hinwegtreibt und uns mitten in einen Konflikt hineinversetzt, an den wir unbedingt glauben und der uns menschlich tief bewegt.

Ein großes Musikfest hat die Bevölkerung der Stadt in Aufregung versetzt. Zu den Gesangsgrößen, die man geladen hatte, gehörte auch Maddalena dall' Orto. Vor dem „Deutschen Hause", wo die berühmten Virtuosen abzusteigen pflegen, bringt man ihr begeisterte Huldigungen dar und beim Oberpräsidenten erkennt Frau v. Wendlowsky sie als ihre einst verstoßene Nichte. Die Sängerin ist von einem unwiderstehlichen Verlangen erfüllt, das Elternhaus wiederzusehen. Sie hat ihren Wagen bereits ein Mal vor demselben halten lassen und zu den Fenstern hinaufgeblickt, aber, um Aufsehen zu vermeiden, ihrem Kutscher den Befehl gegeben, wieder weiter zu fahren. Für das peinliche Ehrgefühl des alten Offiziers haben aber die glänzenden Auszeichnungen, deren Gegenstand die Diva ist, gar keinen Werth. „Magda ist nicht mehr mein Kind", sagt er, „viel lieber hätte ich sie in Noth, Elend und Lumpen zurückkommen sehen, als in solchem Glanze, um ihrem armen Teufel von Vater zu zeigen, wie weit man es in der Welt bringen kann, wenn man die Kindespflicht mit Füßen tritt." Aber schließlich läßt er sich doch durch die Bitten seiner Familie bestimmen, die Verlorene wiederzusehen. Der Pfarrer Heffterdingk vergißt, daß Magda früher ein Mal seine Hand zurückgewiesen habe und übernimmt es, „dem Vater seine Tochter, der irrenden Seele die Heimath wiederzugeben."

Dramatisch sind die Fäden im zweiten Akt nicht so straff wie im ersten angezogen. Aber die Charakteristik der Personen vertieft sich noch mehr durch das Eintreten der Sängerin. Sie hat das sichere Benehmen der verwöhnten Künstlerin, der Alles zu Füßen liegt und die auch keinen Augenblick daran denkt, der Selbstherrlichkeit ihres Wollens und Denkens irgendwelche Beschränkung aufzuerlegen. Dabei hat sie sich so viel Herz bewahrt, um die lieben alten vier Wände mit wirklicher Rührung zu betrachten. Dem alten Vater streichelt sie Haar und Bart, die

Stiefmutter findet sie viel hübscher, seitdem diese keine Versuche mehr mache, jugendlich zu erscheinen, und der Schwester Marie drückt sie die von der häuslichen Arbeit hart gewordenen, von der Nadel zerstochenen Hände. Aber es zeigt sich sofort, daß hier zwei Welten auf einanderstoßen, zwischen denen es keine Harmonie geben kann. Der alte Offizier wundert sich schon, daß Magda ohne Anstandsdame mit ihrem Musiklehrer, einem jungen Manne, durch die Welt reist. Er nimmt es als selbstverständlich an, daß sie im Elternhause wohne, aber als er bestimmt, daß die Sachen der Künstlerin aus dem Hotel abgeholt werden, bemerkt ihm diese mit feiner Ironie, daß es dazu wohl ihres eigenen Befehles bedürfen würde. Als die Situation peinlich zu werden droht, sucht sie der Pfarrer im versöhnenden und erfreulichen Sinne zu beendigen. Er tritt festen Muthes der Sängerin entgegen, er, der schlichte Mann, der nur in seiner Seelsorge Bescheid weiß, dem verwöhnten, an Formen und Geist ihm unendlich überlegenen Weltkinde. Aber er läßt sich durch ihr spöttisches Wesen nicht außer Fassung bringen. Er kommt über das Lächerliche des abgewiesenen Freiers glücklich hinweg. Mit seinen einfachen Worten, aus denen die reinste Menschenliebe spricht, macht er einen so tiefen Eindruck auf die Sängerin, daß sie zu thun verspricht, was er von ihr verlangt. Namentlich erweicht es ihren Sinn, daß sie erfährt, wie ihr Vater zu jener Zeit, als er sie verstieß, einen Schlaganfall erlitten habe und sich seitdem nicht wieder vollständig erholen könne. Sie will im Hause der Eltern bleiben und die Autorität des Vaters anerkennen. Aber sie knüpft eine Bedingung an diesen Entschluß. Man dürfe sie niemals nach ihrer Vergangenheit fragen. Sie thut das im Hinblick auf die eindringlichen Worte ihres Vaters: „Sag' mir, bist Du rein geblieben, rein an Seele und Leib?", denen sie Nichts anders erwidern konnte als: „Ich bin mir immer treu geblieben", womit sich der Alte aber nicht zufrieden geben will.

Was ihr verhängnißvoll in den Weg tritt ist der Schatten ihrer Vergangenheit. Davon handelt der dritte Akt. Sie sucht sich in die Umgebung ihres Vaters nach Möglichkeit hineinzuleben, aber es will ihr nicht gelingen. Ein wahrer Trost, daß sie

Digitized by Google

wenigſtens ihrer Schweſter helfen kann. „Bei uns iſt es immer ein Tenor“, ſagt ſie zu ihr, „bei Euch immer ein Lieutenant.“ Die jungen Leute ſollen recht bald glücklich werden, denn was ſind für ſie die fünfzigtauſend Mark, die der junge v. Wendlowsky nachweiſen muß? Ein Telegramm an ihren Bankier und die Sache iſt abgemacht. Aber aus ihrer wüſten und wirren Jugend taucht ein Geſpenſt auf. Als ſie vor elf oder zwölf Jahren, nach ihrem Bruch mit dem Vater, ſich der äußerſten Noth und Verzweiflung ausgeſetzt ſah, hatte ſie ein Liebesverhältniß mit einem jungen Juriſten angefangen. Der herzloſe Burſche ſicherte ſich indeſſen, als ihm die Gluth ſeines Schätzchens zu heiß wurde, den Rückzug. Er verſchwand eines Tages und ließ die Aermſte im Stich, deren Jammer um ſo größer war, als ſie einem Kinde das Leben gab. Der Vater dieſes Kindes iſt der Regierungsrath von Keller, der Mann der höchſten Tadelloſigkeit und Geſinnung, der unbedingten Korrektheit in allen bürgerlichen Fragen, den wir im erſten Akt beim Oberſtlieutenant kennen gelernt haben, wo er erſcheint, um ſich „an den chriſtlichen und gemeinnützigen Werken zu betheiligen, deren Centrum und Seele, wie die ganze Stadt weiß, dieſes Haus bildet.“ Magda begrüßt den Regierungsrath mit dem vertraulichen Du, als ob zwiſchen ihnen nicht das Geringſte vorgefallen wäre. Keller geräth dadurch in unſagbare Verlegenheit. Seine ganze Stellung und Carriere könnten gefährdet werden. Aber da lacht ihn Magda in der Erinnerung an das Elend, das hinter ihr liegt und im Bewußtſein deſſen, was ſie jetzt iſt, höhniſch aus. Ihr ganzes Souveränitätsgefühl erwacht, ſie will nicht ſchweigen, nicht ihr Kind verleugnen. In ihrer jetzigen Stellung fühle ſie ſich erhaben über die Meinung der Welt. Während ihr Vater eintritt, ſchließt dieſer Akt, der in einzelnen Scenen breiter verläuft, als man es von der knappen, markigen Weiſe Sudermann's erwarten durfte.

Um ſo mehr wirkt der nächſte Akt, der ſich in ununterbrochener Steigerung bewegt, den Zuſchauer in athemloſe Spannung verſetzt, freilich auch an ſeinen Nerven unaufhörlich zieht und zerrt. Aber den Meiſter der Bühne erkennt man hier in

jedem Satze. Eine überraſchende Wendung folgt der anderen und die nächſte iſt immer theatraliſch wirkſamer als die vorausgegangene. Magda hat ihrem Vater Alles bekannt. So tief erſchüttert der Oberſtlieutenant auch über das Vernommene iſt, ſo wenig iſt er ſich darüber im Unklaren, was nun geſchehen müſſe. Er will den Verführer ſeiner Tochter zum Duell fordern. Er öffnet ſeinen alten Piſtolenkaſten und probirt, ob die vom Schlag getroffene zitternde Hand die Waffe noch halten könne. Als er von dem eintretenden Keller eine Erklärung fordert, überraſcht ihn dieſer damit, daß er um die Hand ſeiner Tochter bittet. Es ſcheint ſich alſo noch Alles in ſchönſter Harmonie löſen zu ſollen. Aber weit gefehlt! Die Unterredung, die Keller mit ſeiner ehemaligen Geliebten führt, zeigt gerade, daß der Bruch unheilbar iſt. Der Regierungsrath entwirft ihr ein nach ſeiner Meinung verlockendes Bild ehelichen Zuſammenlebens. Daß ſie der Künſtlerlaufbahn entſage, ſei wohl ſelbſtverſtändlich. Auch ihr Kind müßte vorläufig in aller Stille, ohne daß Jemand davon erführe, bei braven Leuten anerzogen werden. Sei es dann herangewachſen, ſo könnte man es ja adoptiren und alles Aufſehen wäre vermieden. Aber mit dieſem Vorſchlag bringt er in dem Herzen der ſchwer beleidigten Mutter nur das Blut zur Siedehitze. Immer furchtbarer lodert ihr Zorn auf, endlich läßt ſie ſich ſo weit hinreißen, Keller die Thür zu weiſen. Der Oberſtlieutenant nennt ſie eine Raſende. Er giebt dem Regierungsrath zugleich ſein Ehrenwort, daß ihn Magda heirathen werde, ſein Ehrenwort, das jeder Offizier halten müſſe. Als er mit ſeiner Tochter allein im Zimmer iſt, ſchließt er ſämmtliche Thüren ab und richtet die Piſtole auf ſein eigen Fleiſch und Blut, um die Zuſtimmung zur Ehe zu erzwingen. Magda läßt ſich dadurch aber keinen Augenblick außer Faſſung bringen. Es ſei doch klar, daß ſie dieſe Heirath überhaupt gar nicht brauche. „Ich muß mein Ehrenwort einlöſen oder ſterben," ruft der Oberſtlieutenant. Da gebraucht ſie ein letztes, verzweifeltes Mittel, indem ſie ihn fragt: „Wer ſagt Dir, daß ich nach Eurer Auffaſſung noch würdig bin, ſein Weib zu werden, daß er der Einzige in meinem Leben war?" In dieſem Augenblick erhebt der alte Mann nochmals

die Piſtole, er will ſie auf ſein Kind abdrücken, aber ſie entſinkt ſeiner ſchwachen Hand. Er ſelbſt ſtürzt zuſammen. Ein neuer Schlagfluß hat ihn getroffen und ſeinem Leben ein Ende gemacht.

Die Wirkung dieſes letzten Aktes gehört zu dem Stärkſten, was von der Bühne herab je geboten wurde. Der Athem ſtockte den Zuſchauern. Es gab bei der erſten Vorſtellung ſogar eine nicht kleine Zahl Solcher, denen das erſchütternde Ende des Dramas zu viel war und die den Blick wegwendeten. Das iſt nun Sache der perſönlichen Empfindung und der guten Nerven. Man kann die Sache aber auch anders anſehen und die Frage aufwerfen, ob dieſe Art von Tragik im Hinblick auf den Gang der Handlung unbedingt nothwendig war, ob ſie nicht vielmehr mit glänzenden theatraliſchen Mitteln gewaltſam erzwungen iſt. Darin hat Sudermann gewiß das Richtige getroffen, daß die beiden, einander entgegengeſetzten Weltanſchauungen gleichmäßig zu Wort kommen. Er fühlt mit dem ſtarren ernſten konſervativen Geiſt ebenſo wie mit dem ſouveränen Künſtlerſtolz. Beide haben zugleich Recht und Unrecht. Der Dichter will eben nicht Tendenzen verfechten, ſondern einen lebendigen Konflikt im Herzen fühlender Menſchen darſtellen. Dennoch haben wir vom zweiten Akt der „Heimath“ an unaufhörlich das Gefühl gehabt, daß die Figur des Oberſtlieutenants zu ausſchließlich auf den Ton ſittlicher Entrüſtung geſtimmt ſei, daß das Vatergefühl dabei zu kurz komme. Er mag noch ſo ſehr auf Ehre und Zucht halten, aber wenn die verſtoßene Tochter, die für verdorben und geſtorben gehaltene, als gefeierter Liebling der europäiſchen Geſellſchaft, von Ehren und Schätzen überhäuft, wieder an die Thür des ſchlichten Vaterhauſes klopft, würde ſie ſelbſt ein Cato nicht ſchon im erſten Moment des Wiederſehens mit thörichten Fragen über Einſt und Jetzt quälen. Es war ſehr klug von Sudermann, daß er der Sängerin nur eine Stiefmutter gegeben und dieſe als einfältige Perſon ganz im Hintergrunde gehalten hat. Eine rechte Mutter würde ſich eine ſolche barbariſche Behandlung ihres Kindes nun und nimmer gefallen laſſen. Wir hätten dann einen zweiten und möglicherweiſe noch ſchärferen Konflikt zwiſchen dem alten Haudegen und ſeiner Frau erlebt.

Aber auch ſo, wie es der Dichter gewollt hat, mußten mehr Töne in die Charakteriſtik des Oberſtlieutenants hineingelegt werden. Die Eitelkeit des Vaters auf ſeine Tochter, der die ganze Welt huldigt, der Stolz, daß es ſein eigen Fleiſch und Blut iſt, das überall mit königlichen Ehren empfangen wird, ſind menſchlich gerade ſo berechtigte Eigenſchaften, wie das konſervative Feſthalten an einem beſchränkten Sittlichkeitsideal. Beide Empfindungen hätten ſich in der Charakteriſtik des alten Mannes organiſch verſchmelzen, mit einander kämpfen müſſen, bis die eine die andere niederzwingt. So iſt aber der Charakter von Anfang an viel zu ſehr fertig. Römertugend und Nichts als Römertugend! Ein abgedankter preußiſcher Offizier wird doch wohl wenigſtens einen Augenblick ſeine Tochter lieb haben dürfen, an deren Unglück er zum Theil ſelbſt Schuld iſt und die nun für einige Zeit Sonne, Licht und Wärme in eine beengte Häuslichkeit bringt? Magda nimmt die albernſten Zumuthungen ihres Vaters, der wahrſcheinlich niemals jung geweſen iſt, ruhig hin und verſagt ihm nur den Einblick in Verhältniſſe, die ſein beſchränkter Unterthanenverſtand doch nicht begreifen würde. Sie will ſogar das Glück ihrer Schweſter begründen. „Aber Das iſt ja grade", fällt uns Sudermann ins Wort, „der ſpringende Punkt. Wie kann man ſo Etwas überſehen!" Die fünfzigtauſend Mark machen nämlich den Lieutenant und Marie noch nicht glücklich. Er muß auch in eine Familie hineinheirathen, in der Alles korrekt ausgeht und grade deshalb will ſie der Oberſtlieutenant zwingen, die Hand des Regierungsrathes anzunehmen. Zunächſt wäre es eine wohlaufzuwerfende Frage, ob dem Lieutenant deshalb die Erlaubniß zur Ehe verweigert würde, weil ſeine Schwägerin eine Patti iſt, die ein außereheliches Kind hat und morgen nach London, in drei Monaten nach Newyork abdampft. Sollte das aber nicht geſchehen, ſo müßte der Lieutenant, falls er ſeine Marie wirklich liebt, den Abſchied nehmen und einen bürgerlichen Beruf ergreifen, was ja mit dem Gelde der Schwägerin nicht ſchwer halten dürfte. Wir machen dieſe Ausſtellungen mit vollem Freimuth, weil wir von dem Talent Sudermann's und dem Werth ſeiner neueſten dramatiſchen Arbeit ſelbſt-

verständlich eine sehr hohe Meinung haben. Es that ordentlich wohl, nach den Schnurren und Albernheiten im Winter 1893 wieder einmal den echten tragischen Schauer zu fühlen, große Leidenschaften zu empfinden und sich an der Charakteristik von Menschen zu erfreuen, denen man nicht an jeder Straßenecke begegnet.

Das Stück wurde in einzelnen Rollen vortrefflich, in den übrigen mindestens sehr wirkungsvoll gespielt. Herr Molenar gab den schlagrührenden Oberstlieutenant Schwartze mit einem Brustton von Ueberzeugung, der keinen Widerspruch aufkommen ließ, wirkte durch die Andeutung der physischen Gebrochenheit überaus rührend und legte in die verhaltene Empfindung zum Schluß, wenn er die Tochter niederzuknallen droht, eine tief ergreifende Stimmung hinein. Ihm möchten wir Herrn Sauer in der Rolle des Regierungsrathes an die Seite stellen, den vollendeten Kavalier, den Mann von Welt mit der schnödesten Gesinnung in Herzenssachen. Das war ein Mensch, dem man für seine Korrektheit einen Denkzettel hätte geben mögen. Herr Reicher spielte den Pfarrer sehr einfach und natürlich. Fräulein Reisenhofer war als Magda wie immer eine pikante Erscheinung, die ihre Jugend und Schönheit bewundern ließ. Das war aber auch Alles. Von dem Wesen der Rolle, von den hin und her schwankenden Seelenstimmmungen, die dargestellt werden sollen, war wenig zu spüren. Im Affekt hatte ihr Vortrag etwas Unedles, Kreischendes, während man die Rolle für die Sympathie der Zuschauer gar nicht ladylike genug nehmen kann. Die übrigen Figuren enthalten schauspielerisch nicht Bedeutendes. Der Erfolg des Stückes war in jeder Beziehung ein durchschlagender. Dem Publikum machte es sichtlich Freude, wenn die männlich schöne Erscheinung Sudermann's mit dem frischen fröhlichen Selbstvertrauen, zu dem er vollkommen berechtigt ist, auf der Bühne erschien.

Unter lebhaften Kundgebungen der Meinungsverschiedenheiten ist die Aufführung des neuen Stückes von Hermann Sudermann „Schmetterlingsschlacht" Oktober 1894 im Lessing-Theater verlaufen. Unser Publikum sah bisher in dem Dichter vor Allem den Mann der starken Konflikte und großen Leidenschaften. Man

liebte es an ihm, daß er die Zuschauer in lebhafte Spannung versetzte und durch den kühnen Wagemuth seiner Situation überraschte. Nun zeigte er plötzlich ein neues Gesicht und allgemein wurde darüber gestritten, ob dies eben so echt und natürlich sei wie das alte. Die kühn entworfenen Linien und der geniale Schwung im Aufbau der Akte fehlten. Dafür setzte sich eine Fülle kleiner und treffender Beobachtungen zu Stimmungsscenen zusammen, die langsam und gleichmäßig an uns vorüberzogen. Licht und Schatten waren nicht so bestimmt vertheilt wie früher und verschwammen oft in einander, so daß in der Entwickelung der Handlung Manches undeutlich wurde.

Schon der Titel des Stückes gab zu rathen auf und berührte wunderlich. Er bezieht sich auf Figuren von Schmetterlingen, welche von den Töchtern der armen Wittwe eines Obersteuerinspektors auf Fächer gemalt werden. Dann soll der Name aber auch ein Sinnbild sein für die Flatterhaftigkeit und die wetteifernden Bemühungen der drei Mädchen, einen Mann zu bekommen. Zwei derselben verkleiden sich für einen Polterabendscherz als Schmetterlinge. Armuth und Besitz stehen sich wie so oft bei Sudermann gegenüber und werden zum Schluß dadurch mit einander versöhnt, daß die jüngste Tochter der armen Wittwe den Sohn des Kaufmanns Winckelmann heirathet, in dessen Geschäft die bemalten Fächer einen begehrten Artikel bilden. Der erste und der dritte Akt gehören der Schilderung der Wittwe und ihrer Töchter, der zweite und vierte Akt der Darstellung des Großhandels an, der die dort vorhandenen Kräfte anzieht und aussaugt. Der Schauplatz ist Berlin.

Als der Dichter sein Stück vollendet hatte, befand er sich in Verlegenheit, wie er es nennen sollte. Schauspiel durfte es nicht heißen, denn die Empfindungen, welche die Handlung vorwärts treiben, wurzeln wohl in der Anschauung des Standesunterschiedes, in dem Widerspruch von Reich und Arm, werden aber fast durchweg in Ironie und Komik umgewandelt. Andrerseits ist der Humor dieser Arbeit wieder nicht stark genug, um ihr den Charakter eines reinen Lustspiels zu geben. Es fallen in die Situationen zu viel trübe Erinnerungen und ernste Fragen

hinein, die der Autor möglichſt kurz abthut, die er aber doch nicht verſcheuchen kann. So wählte er den Titel „Komödie“ und folgte damit dem Beiſpiele der Franzoſen, für welche das Wort „Comédie“ eine ſolche Dehnbarkeit des Begriffs hat, daß es ſich auf jedes Stück von der Poſſe bis zum Trauerſpiel anwenden läßt.

Ohne Frage wollte Sudermann zuerſt in völliger Unbefangenheit ein Luſtſpiel verfaſſen und Situationen von rein komiſcher Wirkung ſchreiben. Aber mitten im Schaffen ergriff ihn das Mitleid mit der Armuth und Unwiſſenheit, der Haß mit dem er jede Art von Herzenskälte und Egoismus verfolgt. Das fröhliche Lachen verging ihm, er wurde nachdenklich und immer wieder wollte ihn der Stoff auf das Gebiet des Leidenſchaftlichen hinüberziehen, dem er aber nach Kräften widerſtand. So hat die ganze Handlung des Stückes etwas unruhig Flimmerndes und Verſchwommenes bekommen. Die feſten Umriſſe der Figuren werden aufgelöſt, die Handlung bewegt ſich langſam und zögernd wie im Zwielicht. Man fühlt, daß der Dichter ſich mit Unrecht die Hände gebunden hat und daß die neue Richtung, die er für ſein Talent anſtrebt, ſich ihm doch nicht mit völliger Ungezwungenheit erſchließt.

Am Klarſten und Eindruckvollſten iſt der erſte Akt, der eine Schilderung kleinbürgerlichen Elends enthält, wie ſie vollendeter nicht gedacht werden kann. Frau Hergentheim führt ein Leben voll Kummer und Sorge und windet ſich mit ihren drei Töchtern aus einer Verlegenheit in die andere. Die eigentliche Erhalterin der Familie iſt die jüngſte, ein ſechzehnjähriges Mädchen, Roſi, das in ihren Zeichnungen von Schmetterlingen kunſtvolle Vorlagen für die Uebertragung auf Fächer ſchafft. Sie iſt unerfahren und treuherzig, aber doch kein Kind mehr, denn ſie ſpielt die Rolle einer Botenläuferin bei einem Liebesverhältniß, das ſich zwiſchen ihrer älteſten Schweſter Elſe, einer Wittwe, die nach dem Tode ihres Mannes wieder zu ihrer Mutter gezogen iſt, und dem Geſchäftsreiſenden Keßler, angeſponnen hat. Die Mädchen werden nur von dem einen Gedanken beherrſcht und darin von ihrer Mutter beſtärkt, daß ſie ihre Schönheit zu

Markt tragen und einen reichen Mann anlocken müſſen. Bei Roſi iſt das noch Alles kindliches Träumen und Phantaſiren. Aber Elſe ſieht es als ſelbſtverſtändlich an, daß ſie ſich verkaufen müſſe und die mittlere der drei Töchter, Laura, die vom Dichter hinſichtlich der Charakteriſtik am knappſten bedacht wurde, iſt feſt davon überzeugt, daß ſie ein alter Graf heirathen werde. So werden neue Frühlingskleider auf Borg angefertigt, wird der Schein der Wohlanſtändigkeit nach Außen gewahrt, während es in Küche und Keller am Nothwendigſten fehlt und der Neffe der Frau Hergentheim aus der Apotheke, wo er angeſtellt iſt, täglich herüberſpringen muß, um in der Wirthſchaft zu helfen.

Aber nicht nur Fächermalerei, ſondern auch Herzensangelegenheiten ſpinnen nähere Beziehungen zwiſchen der Wittwe mit ihren drei Kindern und dem Kaufmann Winckelmann. Dieſen haben wir uns als einen alten, gelähmten, hartherzigen Geldmenſchen zu denken, der die Arbeit Anderer geſchickt ausnützt, aber ſelbſt keine Freude am Leben hat. Sein rohes Benehmen hat ſeine Frau aus dem Hauſe getrieben und ihn auch ſeinem Sohne Max entfremdet, der zwar im Geſchäft mit ſeinem Vater zuſammenarbeitet, aber fortwährend auf dem Kriegsfuß mit ihm ſteht und ihm längſt den ganzen Kram vor die Füße geworfen hätte, wenn ihm ſein wortkarges, unbeholfenes Weſen dabei nicht hinderlich geweſen wäre. Max hat an der älteſten Tochter von Frau Hergentheim, Elſe, Wohlgefallen gefunden. Zwiſchen dem erſten und zweiten Akt haben ſich Beide verlobt. Der alte Winckelmann iſt indeſſen ſehr unzufrieden, daß ſein Sohn ihm dieſen Anhang armer Leute ins Haus gebracht hat. Die kleine Roſi nimmt er aus, denn ſie iſt nicht nur tüchtig und mit ihren Malereien ſeinem Geſchäft nützlich, ſondern greift auch zu, wenn er ſich auf ſeinem Rollſtuhl aus ſeinem Arbeitszimmer in den Garten fahren laſſen will. Aber die übrige Familie iſt ihm verhaßt, und er begegnet ihr mit harten und unfreundlichen Worten. Max iſt ein ebenſo ſeltſamer Bräutigam wie Elſe eine ſeltſame Braut, denn Liebe und Verſtändniß wollen zwiſchen ihnen nicht Platz greifen. Er kommt mit Elſe nicht einmal in ein vernünftiges Geſpräch und fühlt ſich weit mehr zu deren

jüngerer Schweſter Roſi hingezogen. Elſe ſelbſt ſpielt wohl die Liebenswürdige, iſt aber in Wahrheit vollkommen empfindungslos. Sie ſucht ſich von Keßler, der im Winckelmann'ſchen Hauſe als Geſchäftsreiſender angeſtellt iſt, loszuſagen, aber ſie hat den Verſtand eines Vogels und bringt ſich in thörichter Gedankenloſigkeit ſelbſt um die Ausſichten auf die gute Parthie.

So ſteht die Situation bis zu Beginn des dritten Aktes. Sudermann hat ſich in dieſem Stück eine beſondere, an ihm bisher nicht beobachtete Methode zurechtgelegt, bei welcher Alles nur halb, gedämpft und abgebrochen herauskommt. Die Lebenswahrheit jeder einzelnen Figur iſt unbeſtreitbar, die Art, wie ſie mit ihrer Umgebung in ſtimmungsvollen Zuſammenhang gebracht wird, verräth ein reich entwickeltes künſtleriſches Feingefühl. Der Dialog iſt in ſeiner Natürlichkeit meiſterhaft. Der Gegenſatz wird nicht wie in der „Ehre" durch Vorder- und Hinterhaus gegeben, aber wieder drückt der Reiche den Armen und erſt die Liebe bringt zum Schluß die Verſöhnung hervor. Max wird durch unwiderlegliche Thatſachen belehrt, daß ſeine Braut zu ihm nicht paßt. Elſe hatte ihn gebeten mit ihr auf den Polterabend zu einer Freundin zu gehen, aber er ſchlug es ihr ab. Nun ſoll ſie allein zu Hauſe ſitzen, da Frau Hergentheim und Laura das Feſt mitmachen und die kleine Roſi bei Winkelmann's wohnt. An dem Abend, an welchem der Polterabend ſtattfindet, ſoll ihr daher Roſi Geſellſchaft leiſten, und gleichzeitig erſcheint auch der cyniſche Keßler mit zwei Flaſchen Champagner unter dem Arm. Man trinkt und iſt ausgelaſſen fröhlich, ſelbſt Roſi, die ihre Schweſter beſchwört, Keßler wieder fortzuſchicken, läßt ſich überreden, von dem ſüßen Getränk zu nippen, wird müde und verfällt in tiefen Schlaf. Während Elſe und Keßler vergnügt mit einander plaudern, klingelt es draußen. Max, der Bräutigam, ſteht vor der Thür. Keßler hat noch gerade Zeit, durch die Hinterthür der Wohnung zu entſchlüpfen. Das Geheimniß dieſes nächtlichen Zuſammenſeins ſcheint bewahrt zu bleiben, obwohl Elſe vor ihrem Bräutigam in dem Schmetterlingskoſtüm daſteht, das ſie ſich für den Polterabend angefertigt hatte. Aber Roſi, die nur mit großer Mühe zu erwecken iſt, plaudert ſchlaftrunken

aus, wer soeben hier war. Im vierten Akt versucht sich die Kleine für ihre ältere Schwester zu opfern und die Schuld des Liebesverhältnisses auf sich zu nehmen. Aber sie kann die Lüge ebensowenig bei sich behalten wie die Verachtung der Menschen ertragen. Während sie gesteht, wie die Sache sich wirklich verhalten hat, giebt Max seiner Braut den Ring zurück und erkennt in Rosi die für ihn Bestimmte, die zugleich berufen ist, in das liebeleere Haus seines Vaters Licht und Wärme hineinzutragen.

Es ist in dem Stück viel von gemalten Schmetterlingen die Rede und Rosi erzählt in übertrieben süßlicher Weise, was sich Alles in dergleichen Kompositonen hineinlegen läßt. Eine Fächermalerei sollte auch das neue Stück von Sudermann werden. Er, der bisher immer gewohnt war, seine Figuren mit energischen Strichen und breiter Pinselführung zu gestalten, wollte es ein Mal versuchen, eine leichte und elegante Hand zu zeigen, matte Lichter und schwache Schatten anzubringen, mehr zu tupfen als auszuführen, Menschen und Empfindungen spielend zu behandeln. Dadurch ist in das Stück etwas Geziertes und Gemachtes hineingekommen, das zunächst als etwas Absonderliches die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenkt, aber nicht auf die Dauer fesselt und zum Schluß unbefriedigt läßt. In der „Schmetterlingsschlacht" ist ungemein viel Kunst, aber nicht eine einzige Figur oder Situation enthalten, die den Zuschauer wahrhaft erwärmt oder gar mit sich fortreißt. Zum Schluß kommt es zu einem kurzen pathetischen Anlauf, wenn Frau Hergentheim auf die vorwurfsvolle Frage Winckelmann's, ob sie sich denn nicht schäme, mit dem Hinweis auf ihre Armuth und das, was sie für ihre Kinder gethan hat, antwortet. Aber Alles, was wir von der Frau bis dahin kennen gelernt haben, war närrisch und albern, wir können ihr kein ernstes Wort glauben und selbst eine so vortreffliche Schauspielerin wie Frl. von Pöllnitz, die das Beschränkte und Affektirte im Verkehr mit den Töchtern und nach Außen hin ausgezeichnet zum Ausdruck brachte, konnte mit der Schlußrede keinen Eindruck hinterlassen.

Von den drei Mädchen sind zwei, Else und Laura, Abänderungen des von Sudermann in der „Ehre" geschaffenen

Alma-Typus, putenhaft thörichte Geschöpfe, die ihre Schönheit herumtragen und mit den Männern liebäugeln, ohne jemals etwas zu empfinden. Fräulein Groß und Fräulein Waldegg holten an Charakteristik Alles heraus, was darin enthalten war. Die dritte, die kleine Rosi, wird als halbes Kind hingestellt, das von der sie umgebenden Verderbniß angesteckt zu werden droht, die Gefahr aber noch rechtzeitig erkennt und für ihren Opfermuth durch einen Mann belohnt wird. Fräulein Retty ist für die Darstellung solcher Rollen wie geschaffen, aber auch sie vermochte den Eindruck nicht zu verwischen, daß die Figur aus verschiedenen Bestandtheilen künstlich zusammengesetzt, nicht unmittelbar angeschaut und empfunden ist. Max, den Herr Wehrlin durch eine sich zurückhaltende Leidenschaftlichkeit zu charakterisiren suchte, ist von vollendeter Interesselosigkeit. Der alte Winckelmann und der Geschäftsreisende Keßler, die von Herrn Guthery und Herrn Schönfeld wirksam gespielt wurden, stellen den kaufmännischen Egoismus dar, wie er einerseits an Krücken einherschleicht, andrerseits sich am Abend mit Mädchen und Sekt für die Anstrengungen des Tages entschädigt. Der Zuschauer sucht einen Gegenstand für seine Sympathie und findet keinen. Alles, was er sieht und hört, wirkt wie graues und kaltes Einerlei, ohne Schwung und Größe, aber auch wieder ohne die Anmuth und Grazie des Witzes, die für solchen Mangel entschädigen könnten.

Das Tempo der Aufführung hat allerdings viel verschuldet. Noch niemals ist im Lessingtheater ein Konversationsstück so gleichmäßig langsam heruntergeleiert worden. Man konnte glauben, die Schauspieler hätten sich nach einem Taktmesser gerichtet, der in den Coulissen angebracht und auf Adagio gestellt war. In dieser Monotonie der Sprechweise erschien das Ganze noch farbloser und kälter als es von Natur ist. Sudermann hat in der „Schmetterlingsschlacht“ ein Stück objektiven Lebens schildern wollen und dabei seine Persönlichkeit, sein Lieben und Hassen, gewaltsam unterdrückt. Was ihn in seinen früheren Schauspielen groß und bedeutend erscheinen ließ, war aber gerade sein männlich gesundes kraftvolles Temperament, das in diesem Falle wie gelähmt erschien.

Als Hermann Sudermann im Sommer 1895 auf dem litterarischen Kongreß in Dresden über „Litterarische Wandlungen in Deutschland“ und dabei über absterbende und neu auftauchende dichterische Motive sprach, bemerkte er unter Anderem, daß, während früher eine Liebesgeschichte mit dem Gang zum Altar abzuschließen pflegte, sie uns heute auch für das lebenslange Nachspiel ein Interesse abgewinne. Der Dichter sagte bei dieser Gelegenheit: „In die seelischen Intimitäten der Ehe selbst — dieses innigsten und geheimnißvollsten Verhältnisses zwischen Mensch und Mensch — sucht heute die nachschaffende Phantasie hellhörig einzudringen, zu erklären, zu läutern, Unhaltbares zu lösen, irrthümlich Gelockertes zu festigen. Hier giebt es noch nie ergründete Probleme, die nur der ahnt, der den innersten Sinn des Selbsterlebten zu erfassen versucht . . . Sollte das keine Aufgabe für eine ernste Dichtung sein?“

Wenn Männer von starker schöpferischer Begabung dergleichen ästhetische Fragen berühren, kann man sicher sein, daß sie nicht unpersönlich und allgemein philosophiren, sondern unter dem Eindruck von Stimmungen und Empfindungen stehen, die sie in ihren eigenen Werken ausdrücken. So hatte auch Sudermann zu jener Zeit sein dreiaktiges Schauspiel „Das Glück im Winkel“ geschrieben und darin im Gegensatz zu der gährenden Unruhe, der wilden Leidenschaftlichkeit, die in seinen früheren Dramen brodelten, im engen Rahmen der Kleinstadt, mit einfachen künstlerischen Mitteln die stille Zufriedenheit zweier Menschen geschildert, die in der Ehe erst dann in einander aufgehen, nachdem sie einen verwegenen Angriff auf ihr Glück tapfer zurückgeschlagen haben. Für ein solches Thema hätte der Dichter sich früher schwerlich erwärmen mögen. Er mußte das genial Herausfordernde seiner ersten Schöpfungen, von den Parodoxen seines Grafen Traft bis zu der heimathlosen Magda, von den Uebertreibungen in „Sodoms Ende“ bis zu den Derbheiten in der „Schmetterlingsschlacht“ überwunden haben, um sich in die bescheidene Thätigkeit eines Gemeindeschullehrers mit Liebe versenken und das Heiligthum der Familie auch unter schwierigen inneren und äußeren Verhältnissen gegen das Locken der Leidenschaft vertheidigen zu können. Er mußte erst selbst in

Digitized by Google

den Hafen eingelaufen, zur Ruhe gekommen sein und ein Haus begründet haben, vor dessen Schwelle sich die Dämonen scheu zurückziehen. Der reife Mann kann sich nicht mehr mit dem bloßen Schäumen und Gähren der Empfindung begnügen. Er erkennt die Macht sittlicher Ideen an, er beugt sich vor der Allgewalt des Guten. Das Kleine und Unscheinbare, aus dem sich die Poesie des Hauses zusammensetzt, und das zwei treu verbündeten Menschen die Kraft giebt, die Sorge für das heranwachsende Geschlecht auf sich zu nehmen, erscheint ihm auf ein Mal groß und bedeutend, nachdem er so lange an diesen Dingen gleichgiltig oder gar mit einem Blick stiller Verachtung vorbeigegangen war.

Dabei ist es für Sudermann bezeichnend, daß er sich dieses „Glück im Winkel“ wieder aus seiner ostpreußischer Heimath hergeholt hat. Die kleine Kreisstadt in Norddeutschland, wo die Handlung des Stückes spielt, kann nicht weit von der russischen Grenze liegen, wo der Pferdehandel blüht und die Leute „Daler“ für „Thaler“, „Deibel“ für „Teufel“, „Nischt“ für „Nichts“ sagen, wenn sie sich in der derben Natürlichkeit ihres Wesens gehen lassen. So ist ein fein empfundenes und tief durchdachtes, einfach angelegtes und doch spannend durchgeführtes Stimmungsbild entstanden, reich an Seelenschilderung und innerem dramatischen Leben. Auf der einen Seite der Rektor einer Gemeindeschule mit seiner Frau, seinen drei Kindern und den Schülern, deren Choralgesang die Handlung eröffnet, auf der andern das Landleben in Gestalt eines wilden, zügellosen adligen Gutsherrn mit seiner ewig geduckten und verschlafenen Frau. Rektor Wiedemann geht in der Thätigkeit für die drei Klassen seiner Gemeindeschule völlig auf. In der Tretmühle seines Daseins sind seine Anlagen, die ihn zu einer höheren Carriere bestimmt hätten, auf die Unterweisung und Erziehung seiner Schüler beschränkt geblieben. Von seiner verstorbenen Frau hat er drei Kinder, ein blindes Mädchen Helene, für welches der zweite Lehrer Daugel eine schüchterne und zärtliche Neigung an den Tag legt, und zwei Knaben, welche mit den andern Kindern die Gemeindeschule besuchen. Wir hören das Läuten der Schulglocke, das Lärmen der Kinder auf dem

Schulhof. Die beiden Jungen kommen mit Büchern und Heften herbeigeeilt. Sie erzählen, daß ſich auf dem Markt ein Mann mit einem Kameel eingeſtellt habe, das ſie ſehen wollen. Sie verlangen ſchnell zu eſſen, weil ſie den „Terſchke verhauen müſſen“.

Wiedemann hat ſich zum zweiten Mal verheirathet und fühlt, wie ſeitdem ein neuer Geiſt ſein Haus durchzieht. Er hat ſeine Frau Eliſabeth im Hauſe des Rittergutsbeſitzers von Röcknitz kennen gelernt, wo er Hauslehrer und ſie Geſellſchafterin war. Nachdem ſich Beide gefunden haben, thun ſie treu und ohne Murren ihre Pflicht in der Häuslichkeit wie bei der Bewirthſchaftung des Schullandes, beim Klaſſenunterricht wie bei der Erziehung der Kinder. Niemals fällt ein böſes Wort zwiſchen ihnen, ſo feſt hält ſie das Band der Pflicht umſchlungen. Dennoch iſt es, als ob zwiſchen ihnen eine Scheidewand ſtehe, als ob ſie ſich etwas zu ſagen hätten und es doch immer unterdrückten, als ob dieſe Ehe doch nur etwas Künſtliches und Halbes ſei. Weil die wahre innige Liebe fehlt, fürchten ſie, daß etwas Unerwartetes zwiſchen ſie treten und dieſen Frieden zerſtören könnte. Der überall herumſchnüffelnde Kreisſchulinſpektor Orb, ein altes klatſchſüchtiges Männchen, ſucht dem Rektor das Herz ſchwer zu machen, indem er ihn daran erinnert, daß er für dieſe untergeordnete Thätigkeit eigentlich doch zu ſchade ſei. Orb meint es auch nicht verſtehen zu können, wie Frau Eliſabeth, die doch auf dem Schloß des Freiherrn von Röcknitz vornehmes Leben kennen gelernt habe, an den jetzigen ſchlichten Verhältniſſen dauernd Genüge finde. Dieſe Bemerkung regt in der temperamentvollen Frau den Stolz auf und mit lebhafter Empfindung antwortet ſie ihm: „Sehen Sie — ich war Waiſe . . und war arm und ſtieß mich bei vornehmen Verwandten herum, von meinem zwölften Jahr an. Vom Bahnhof abgeholt — zum Bahnhof zurückexpedirt — das richtige herrenloſe Gut. Ah, da bekommt man ſchon Sehnſucht nach einem Herrn. So müde und zerſchlagen war ich, daß ich ſchließlich nichts weiter wollte als einen ſtillen Winkel, wo ich in Ruhe dienen und arbeiten konnte. Und wenn ich mir das Glück hätte ſtehlen und vom Himmel herunterreißen

müſſen, ich hätt' es gethan und hätt' es heimlich in meinen Winkel geſchleppt und mich davorgeſtellt wie Elſtern Blankes in den Winkel ſchleppen. Und wenn ich's dreitauſend Mal geſtohlen hätt', mein bischen Glück, und wenn ich dreitauſend Mal nicht hierher gehör', hier ſteh' ich und halte Wache davor und breite meine Arme darüber aus und wer dran rühren will, muß über mich hinweg."

Es ſcheint, daß diejenigen Ehen die feſteſten und glücklichſten werden, bei denen beide Theile ſich Etwas zu verzeihen haben und eine ernſte ehrliche Ausſprache das gegenſeitige Schuldgefühl tilgt und ein vollkommenes Verſchmelzen der Seelen zur Folge hat. Im „Glück im Winkel" vollzieht ſich dieſer Prozeß in dem Augenblick, als ein gefährlicher Feind des Hauſes erſcheint und es in ſeinen Grundfeſten zu erſchüttern droht. Da faſſen ſich Beide bei der Hand, ſehen ſich zum erſten Mal tief und lang in die Augen und erkennen, was ſie aneinander beſitzen, fühlen, daß ſie vereint ſtärker ſind als die Verſuchung, die an ſie herantritt, daß das Leben einen ſüßen Kern, den ſie noch gar nicht beachtet haben, für ſie enthalte. Die Gefahr wird abgeſchlagen, der Friede errungen, das Glück feſt vor Anker gelegt, ſo daß es kein Sturm wieder losreißen kann. Das bringt die dritte Hauptperſon des Stückes zu Stande, eben jener Freiherr von Röcknitz, bei dem ſich der Rektor und ſeine Frau kennen gelernt haben, ein gewaltiger Kraft- und Sinnenmenſch, dreiunddreißig Jahre alt, eine „Siegernatur", aus demſelben Holz geſchnitzt wie Leo Sellenthin aus dem Sudermannſchen Roman „Es war", der norddeutſche Junker, wie er im Buch ſteht, ein Mann, der Alles durchſetzt, was er will, eine Lieblingsfigur des Dichters, aus germaniſchem Blut und ſlawiſchem Temperament gemiſcht, von brutaler Energie und überſchäumender Lebensluſt. Er iſt von Morgens früh bis zum Abend auf den Beinen. Er hat den Kopf voll Wirthſchaftsſorgen, macht überall neue Anlagen und Verbeſſerungen, und was er in die Hand nimmt glückt ihm. Es kitzelt ihn, die Leute mit ſeiner unwiderſtehlichen Suada, ſeinem teufliſchen Humor hinters Licht zu führen. Seine Frau Bettina behandelt er wie eine Puppe, obwohl ſie ihn zum Vater eines

Kindes gemacht hat. Er hat sie mundtodt geredet und so unterdrückt, daß sie ihn ruhig gewähren läßt, da sie fühlt, wie wenig sie ihm gewachsen ist. Versucht sie doch einmal etwas zu sagen, so ruft er ihr ein sanftes „Geh schlafen!“ zu und die Aermste ist abgefertigt. Das Charakteristische für Röcknitz liegt in dem heißen, durch Nichts zu beruhigenden Don Juan-Blut, das in seinen Adern rollt und ihn fortwährend zu neuen Eroberungen treibt. Alle Weiber gehören ihm an, sei es in niederen, sei es in höheren Sphären. Er traut sich die Kraft zu, alle an sich zu fesseln. „In mir drin“, sagt er, „da hab' ich eine Sorte Blut, eine ganz niederträchtige, die nicht zu bändigen ist. Was ich mir Alles für Schlachten geschlagen hab' von meinem zwölften — ach, was weiß ich, ich glaub' schon von der Wiege an — das ist nicht auszurechnen. Ich will Weiber . . . ich brauche Weiber . . . ich kann nicht leben ohne Weiber.“

Röcknitz kommt zu dem Pferdemarkt in die Kreisstadt, wo er die Leute wieder tüchtig hineingelegt hat, und sieht im Hause des Rektors dessen Frau wieder. Als sie noch Gesellschafterin bei ihm war, hat er sie zu seiner Geliebten machen wollen, aber es gelang ihm nicht, des Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Beschämt mußte er erkennen, daß sich Elisabeth nicht zur Rolle einer Courtisane eigne. Zum ersten Mal nach ihrer Verheirathung, seit drei Jahren, sieht Röcknitz sie wieder und auf's Neue flammt die alte, mühsam zurückgehaltene Leidenschaft in ihm auf. Was ihn reizt, ist das Verhaltene in ihrem Wesen, das ihn bald an eine Madonna, bald an eine Bachantin erinnert. Auch Elisabeth hat von dieser starken wilden Männlichkeit einen entschiedenen Eindruck bekommen. Auch sie kann es nicht vergessen, wie sie mit ihm in schönen Sommernächten auf der Terrasse geschwärmt und die Sterne betrachtet hat. Sie wäre vielleicht die beste Frau für ihn gewesen, aber da dieser Platz besetzt war und sie ihre Ehre rein halten wollte, blieb ihr nichts Anderes übrig, als Abschied zu nehmen und in einer traurigen Stunde Wiedemann die Hand zu reichen. Seitdem hat sie ihre Ideale zu begraben und Vergessenheit zu finden gesucht. Röcknitz denkt sich einen Plan aus, sie doch noch in seine Gewalt zu bekommen. Er soll als Kan-

Digitized by Google

didat für den Reichstag aufgestellt werden, wo er neben so vielen Nullen Etwas zu bedeuten hofft. Während seiner Abwesenheit vom Gut braucht er einen Verwalter, der das Ganze beaufsichtigt. Nun hat er gesehen wie vortrefflich der Rektor und seine Frau ihr Schulland im Stande gehalten und zur Blüthe gebracht haben. Er will Wiedemann von hier „loseisen" und zu sich auf's Gut nehmen. Dieser jammert bei dem Gedanken, seinen lieben Winkel aufgeben zu müssen, möchte sich aber nicht länger dem Vorschlag widersetzen, wenn es sich um das Glück seiner Frau handelt. Diese will aber nichts von alledem wissen, weil sie die wahren Absichten des Freiherrn durchschaut, der sich mit seiner Frau in der Wohnung des Rektors mit den Worten „Eingeladen zwar sind wir nicht, aber annehmen thun wir dankend" einquartirt hat.

Es folgt nun eine große Scene zwischen Elisabeth und Röcknitz, die den Erfolg des Stückes bei seinen bisherigen Aufführungen überall gesichert hat. Schon früher hatte er seine Gesellschafterin besitzen können, aber er wollte es nicht, weil er einsah, daß es ihr Tod gewesen wäre: „Ein Raubthier, das Mitleid hat, pfui Deibel!" Er habe sein „braves Weib" zum Teufel jagen und Elisabeth heirathen wollen. Nun sei er Vater eines Kindes und die Sache liege ganz anders. Er habe sich keinen Vorwurf erspart und wolle wieder gut machen. Er möchte, daß sie seine Gehilfin sei, und die Kunst der Verführung legt ihm leidenschaftliche Worte auf die Lippen: „Was ich Ihnen sage, Elisabeth, ist wie ein Aufschrei. Mein Leben will ich mir blos retten, denn das ist kein Leben mehr . . . das ist ja ein bloßes Gedämmer, bald hierher, bald dorthin. Und wie roh bin ich geworden . . Und wie klein bin ich geworden . . Alles Große ist raus aus meinem Leben, seit Sie weg sind — die frische Luft ist mir wie abgeschnitten und ich hab' so viel Platz zum Athmen drin . . Wieder Mensch werden durch Sie — wachsen an Ruhe und Kraft — Tag für Tag! Und nie will ich Ihnen wieder von Liebe reden. Das schwör' ich Ihnen mit den heiligsten Eiden — nützt mir ja auch nichts — wirkt ja blos wie 'ne Beleidigung auf Sie . . Ich werde mich schon zu bändigen wissen, das sollen Sie sehen."

Eliſabeth empfindet das Qualvolle dieſer Situation. Sie will ihr um jeden Preis ein Ende machen und führt den wahren Grund an, weshalb ſie auf ſeinen Plan, mit ihrer Familie zu ihm zu ziehen, nicht eingehen könne. „Ich liebe Sie noch, Röcknitz, ich habe nie aufgehört Sie zu lieben“, bekennt ſie. Röcknitz will mit ausgebreiteten Armen auf ſie eindringen. Sie aber flieht, indem ſie ihn abwehrt, entſetzt in einen Winkel zurück. Wie er ſie an ſich reißen will, ſtürzt ſie aufjauchzend an ſeine Bruſt und bleibt, nachdem ſie ihn geküßt, wie leblos in ſeinen Armen hängen, ſo daß er ſie zu einem Seſſel führen muß. Sie ſinkt mit dem Kopf gegen die Lehne. Er kniet vor ihr nieder. Sie ſchlägt die Augen irr auf, richtet ſich langſam empor und legt die Hände auf ſeine Schulter, indem ſie entzückt flüſtert: „So ſieht er aus. So hab' ich ihn Einmal, Einmal!“ Aber gleich darauf kommt das Bewußtſein der Pflicht über ſie, und während er aufjauchzt: „Wird das ein Leben jetzt! Ein einziges großes Feſt!“ erklärt ſie, daß es für ſie kein Wiederſehen auf dieſer Welt geben dürfe. Aber ſeine Leidenſchaft iſt nicht mehr zu bändigen. Er giebt ihr Bedenkzeit bis zum Abend. Sagt ſie dann nicht „ja“, ſo müſſe er auf eigene Fauſt handeln.

Der dritte Akt ſoll uns darüber aufklären, daß das kleine beſcheidene Schulmeiſterglück, in dem zwei demüthig entſagende, tüchtige Menſchen immer feſter zuſammenwachſen, nicht nur ſittlich höher ſtehe, ſondern auch ſchöner und herzerfreuender ſei als der leidenſchaftliche ſinnverwirrende Tumult im Herzen eines Röcknitz mit aller Verſchlagenheit in der Eroberung von Frauengunſt. Die ſtolze Weiblichkeit ſiegt über den Verführer, dem Nichts auf der Welt unerreichbar zu ſein ſchien, ſie gewinnt ſich aber auch und nun für immer und unauflöslich den Lebenskameraden zurück, den ſie zu verlieren drohte. Der leidenſchaftlich ſprudelnde Röcknitz ſoll in unſerer Achtung immer mehr ſinken, Wiedemann immer mehr ſteigen und den Grundgedanken des Dramas überzeugend zum Ausdruck bringen. Ob das dem Dichter ganz gelungen iſt, möchten wir bei aller Schätzung des Werkes doch bezweifeln. Man hat bei der Aufführung das Gefühl, daß bei dieſem Ausgang Etwas nicht ganz in Ordnung ſei, daß es ſich um dialektiſche

Wendungen handle, die mehr zum Verſtand als zur Ueberzeugung ſprechen und die das Schlimme haben, daß man mit Ihnen Alles beweiſen und aus Schwarz Weiß machen kann. Dabei liegt es in der Natur der Sache, daß die vorwärts drängende Leidenſchaft des Junkers auf uns einen ſtärkeren Eindruck macht als das beruhigte Gefühl, das ſich mit dem Nothwendigen und Vernünftigen begnügt.

In der Wohnung des Rektors hat ſich eine Geſellſchaft zuſammengefunden. Röcknitz will Eliſabeth im Vorgeſchmack des Triumphs, den er über ſie errungen zu haben glaubt, in die Enge treiben. Er macht ſich über die Leute, die ſich hier verſammelt haben, luſtig und plaudert, von einigen Gläſern Bowle angeregt, ſeinen Plan aus, um die Frau zur Annahme ſeines Anerbietens zu zwingen. Als ſie ſich immer noch weigert, droht er, das Vorgefallene dem Rektor zu erzählen. Zum Schein willigt ſie in ſeinen Vorſchlag ein. In Wahrheit fühlt ſie aber, daß ſie mit ihrem Manne ſo nicht weiter leben könne. Sie will ihre Schuld mit dem Tode büßen. Sie zieht den Lehrer Dangel, der um die blinde Helene angehalten hat, in ein Geſpräch und bittet ihn, ſich der Kinder ſchützend anzunehmen, wenn ſie nicht mehr ſein werde. Dann nimmt ſie von dem Rektor, der in der Nacht noch bei der Lampe ſitzt und zu arbeiten hat, einen rührenden Abſchied, indem ſie ihm einen Kuß auf die Hand giebt. Sie will noch zum Fluß hinab, angeblich, um nach dem Fiſchkaſten zu ſehen. Da erfährt Wiedemann durch Dangel, daß ſeine Frau ihn verlaſſen und „ihren eigenen Weg gehen“ wolle. Tiefe Erſchütterung erfaßt ihn bei dieſem Gedanken. Wie Wangel in Ibſen's „Frau vom Meere“ will er ihr die Freiwilligkeit ihres Entſchluſſes ſichern und läßt die Thür des Hauſes offen. Dieſer Beweis des Vertrauens löſt Eliſabeth endlich die Zunge und veranlaßt ſie, ein rückhaltloſes Selbſtbekenntniß abzulegen. Sie verhehlt nicht, daß ſie ihr ganzes Hoffen und Sehnen an Röcknitz angeklammert, ja von dieſem Gefühl der Sehnſucht gelebt habe. Die Frage, ob ſie ſeine Geliebte geweſen ſei, beantwortet ſie ſtolz und ruhig: „Dann wäre ich nicht hier. So ganz giebt man ſich doch wohl nicht auf.“ Sie geſteht, daß ſie bisher vor Röcknitz

immer geflohen ſei und ſich ihm doch heute an den Hals geworfen habe, ſo daß ſie jetzt vor ihrem Mann nicht mehr die Augen aufſchlagen könne. Wiedemann beruhigt ſie unter dem Eindruck dieſer rückhaltloſen Beichte mit den Worten: „Als ich Dich in jener Nacht ſo troſtlos im Schloßgarten fand, da glaubte ich, Du wärſt verlaſſen von irgend Einem da in der Welt — ich meine — ich meine ein Opfer geworden — —. Nun weißt Du, warum ich geſagt hab', ich hätte Dich geſtohlen. Hab', hab' ich's Dich jemals fühlen laſſen? Meinſt Du noch, Du dürfeſt mir nicht mehr in die Augen ſehen? . . Meine Jugend freilich, die kann ich Dir nicht wiederſchaffen — — Aber auch Deine wird langſam hingehen — — Wünſche werden ſtiller werden . die Sehnſucht wird einſchlafen . . Beſcheiden muß ſich Jeder, auch der Glücklichſte. Und vielleicht wird uns noch ein Mal ein Glück in unſerem alten Winkel . . Nun geh ſchlafen, Kind, ruhig ſchlafen . . Morgen früh wird unſer Haus rein werden, dafür laß mich ſorgen. Was ſiehſt Du mich ſo an?“ Eliſabeth ſagt in den letzten Worten des Stückes „Mir iſt, als ſäh ich Dich heute zum erſten Mal.“

Sudermann hat es vermieden, den Rektor und Röckuitz noch ein Mal zuſammenzubringen und darin das Facit des Stückes zu ziehen. Aber eine ſolche Scene war kaum zu entbehren, um den Zuſchauer völlig zu überzeugen, daß der Mann, mit dem Eliſabeth unter einem Dache ſchläft, während der Rektor im Schulgebäude ſein Nachtlager aufſchlägt, für ſie abgethan iſt. Nicht mit bloßen Verſprechungen und Betheuerungen, auch wenn ſie noch ſo ernſt und heilig gemeint ſind, wollen wir uns in einem ſo kritiſchen Augenblick begnügen, ſondern es ſehen, es vor unſeren Augen erleben, wie über Wiedemann ein bisher ungeahntes Gefühl von Kraft kommt und ſich Röckuitz, von dem Sonnenſchein dieſes Idylls unangenehm überraſcht und geblendet, vielleicht mit einem oſtpreußiſchen Kraftausdruck ärgerlich zurückzieht, um anderem Wild in fremdem Revier nachzugehen. Wieder fällt dem Zuſchauer Ibſen's „Frau vom Meere“ ein. In beiden Stücken iſt der Schluß mehr gedacht als dargeſtellt. Wir werden die Furcht nicht los, daß die Regung des Blutes ſelbſt der feinſten Dialektik doch noch

trotzen und ihr Recht beanſpruchen könne. Das darf uns aber nicht hindern, den künſtleriſchen Ernſt des Stückes, ſeinen einfachen und doch geſchickt und anmuthig geformten Aufbau ſowie das edle Gefühl, welches die Handlung durchfluthet, aufrichtig zu bewundern. Es iſt aus ganz modernem Geiſt und Empfinden geboren, aber ohne die Häßlichkeiten und Uebertreibungen des Naturalismus, ſo daß es den jüngeren Dramatikern in Bezug auf das Maß von Charakterwahrheit, nach dem ſie zu ſtreben haben, geradezu als Muſter vorgehalten werden kann. Der Dialog iſt in ſeiner Friſche, ſeinen kurzen, oft abgeriſſenen Sätzen dem Leben wundervoll abgelauſcht, eine Sprache, die zwiſchen dem Schriftdeutſch und dem Mund des Volkes die Mitte hält. Der Monolog iſt ganz vermieden, jede Scene wächſt unmittelbar und organiſch aus der andern heraus. Es iſt eine ſeltſame Ironie, daß gerade Sudermann, der am meiſten berufen iſt, der modernen Produktion Ziel und Richtung zu weiſen, dem es nicht einfällt, in der Litteratur das Unterſte zu Oberſt zu kehren, der aber die Hand nach neuen Stoffen ausſtreckt, um ſie künſtleriſch zu formen, von einem Theil dieſer werdeluſtigen Jugend immer heftig angegriffen worden iſt. Das Schaffen eines ſo männlichen und geſunden Dichters wird aber allmählich dazu beitragen, das die böſen Dünſte der Verwilderung und der Geſchmackloſigkeit ſich verziehen und wir wieder dazu kommen, die Natur im Lichte der Schönheit zu beobachten und darzuſtellen.

Vielleicht lag es auch an der ungleichmäßigen Beſetzung der beiden Männerrollen des Stückes, daß dem Schluß bei der Aufführung im Leſſingtheater, April 1896, die volle überzeugende Kraft fehlte. Herr Mitterwurzer wirkte mit ſeiner Darſtellung des Röcknitz hinreißend und verblüffend. Kaum war er mit ſeiner langen, um den Stock gewickelten Pferdepeitſche, ſeinen hohen Lederſtiefeln und ſeiner Mütze, deren Schirm ihm die Stirn verſchattete, aufgetreten, kaum hatte er mit keckem, herausforderdem und dabei immer ritterlichem Benehmen die erſten Worte geſprochen, ſo war die Luft auch ſchon mit elektriſcher Spannung erfüllt, die ſich fortwährend in Schlägen draſtiſchen Humors, in Ausbrüchen heißer Leidenſchaft entlud. Das wirkte wie ein beſtändiges Sprühen

von Temperament, Geist und Leben, bis die blonde Bestie immer mehr herauskam und dem Teufel die Seele, die er schon eingefangen zu haben glaubte, schließlich doch entging. Wie matt wirkte dagegen der Rektor Wiedemann in der Darstellung des Herrn Stahl! Diese Figur muß eine so unwiderstehliche Güte und herzgewinnende Tüchtigkeit ausströmen, daß wir begreifen, wie solche Tugenden zur menschlichen Größe heranwachsen und den Kampf mit dem gefährlichen Gegner aufnehmen und siegreich beenden können. Wiedemann soll uns anfänglich rühren, dann ergreifen und zum Schluß imponiren, eine Skala der Empfindung, die kein über Nacht zum Charakterspieler umgeformter Bonviant, sondern nur ein starkes schauspielerisches Naturell beherrschen kann. In Wien hat Sonnenthal die Rolle gegeben. Fräulein Dumont spielte die Elisabeth verständig, sicher und in der Hauptsache überzeugend. Sie hielt die Figur in der richtigen Mitte zwischen den Gefühlen der Liebe und der Pflicht, die in ihr um die Herrschaft streiten.

In den drei einaktigen Stücken, die Oktober 1896 im Deutschen Theater in Scene gingen, hat Herrmann Sudermann das Seelenleben von Männern, die dem Tode geweiht sind und der letzten Stunde mit klarem Bewußtsein entgegengehen, zum Gegenstand dramatischer Studien gemacht. Nicht die durch Krankheit bewirkte allmähliche Rückbildung und Zersetzung ist es, die ihn beschäftigt, sondern das Eingreifen unabwendbarer Umstände, bei denen der Lebensfaden schnell abgeschnitten wird, dem Menschen aber noch Zeit bleibt, sich innerlich aufzurichten, die Hauptpunkte seines Lebens scharf ins Auge zu fassen und muthig und gefaßt den Schritt ins dunkle Haus zu thun. Der Dichter hat die tragische Natur seines Stoffes von zwei Seiten erfaßt, indem er in „Teja“ zeigt, wie ein tapferer Held mit dem Rest seines Volkes dem unerbittlichen Gang der Geschichte zum Opfer fällt, und in „Fritzchen“ den modernen Ehrbegriff heranzieht, der den Untergang des einzelnen fordert, um eine Schuld zu sühnen. Als Sudermann einmal schwer krank war und sich mit dem Abschiednehmen von der „schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins“ beschäftigte, legte er unbewußt den Grund zu diesen beiden Dich-

tungen, die er ſpäter aus dem Vollgefühl der wiedergewonnenen Geſundheit knapp, klar und ohne Spur von Sentimentalität vollendete. Wie frei er dem Thema gegenüberſteht, geht daraus hervor, daß er es in dem dritten Stück mit ſchalkhaftem Humor behandeln und ſich an der Parodie des Todes, der Komödie des Sterbens, ergötzen konnte, wie er ſie uns in dem Zwiſchenſpiel „Das ewig Männliche“ vorführt. Für die beiden kleinen Tragödien wählte er das zuſammenbrechende Reich der Oſtgothen und das Offiziersleben unſerer Tage zum Hintergrund. Das Luſtſpiel verlegte er in die mit Degen und Herzen tändelnde Zeit des Rokoko. Das treibende Motiv für die ernſte und fröhliche Verwicklung, die ſich vollzieht, iſt in allen drei Stücken das Verhältniß des Mannes zur Frau und zwar in der auf einander folgenden Abſtufung eines Ehebundes, der in der Todesſtunde geſchloſſen wird, eines Ehebruches, der die Strafe nach ſich zieht, und einer unerwiderten Künſterliebe, deren allzu ſchwache Roſenketten leicht wieder abgeſtreift werden.

„Teja“ behandelt den Zuſammenſturz des Oſtgothenreiches, wie ihn Prokop ſo anſchaulich geſchildert und darnach Felix Dahn im letzten Buche ſeines Romans „Ein Kampf um Rom“ ausgemalt hat. Aus dem einſt ſo herrlich erblühenden Volke iſt eine Schaar halbverhungerter Krieger geworden, die es weder mit den ſiegreich vordringenden Feinden in den Engpäſſen des Veſuv aufnehmen können, noch vom Meer aus Hilfe erwarten dürfen. Der ſtolze Thron Theoderichs iſt längſt umgeſtürzt und der ſtrahlende Totila mit goldener Rüſtung und blonden im Sonnenlicht flatternden Haaren auf weißem Zelter in den Tod gegangen. Nicht ſo ſieghaft im Sterben iſt Teja zu Muthe, deſſen Sinn von dem fürchterlichen Morden verdüſtert iſt und der ſich mit den Seinigen zum letzten Gange rüſtet. Er will ſich mit Speer und Schild den Tod erobern, ſeitdem er ſieht, daß ſeine und ſeines Volkes Sache verloren iſt. Der Biſchof hat ihn mit Bathilda vermählt, aber keine Herzensneigung zieht den ſtarren Gothen zu dem armen Weibe hin, das ihm die ſchwerſte Aufgabe ſeines Lebens erleichtern und den Schmerz des Abſchiednehmens lindern möchte. Die Gedanken, die Teja erfüllen, drückt Theodemir, einer der Großen

des ehemaligen Gothenreiches, in den beredten Worten aus: „Aus Gram und Hader und Verzweiflung ſteigen wir zum Tode empor und nicht hinunter. Lachend trete ein Jeder auf den Leichnam des Andern, um lachend hinzuſinken wie Jener. Ein Leuchten wird ausgehen von uns über die weite Welt. Ah, das wird ein Trinken werden aus goldenen Bechern, ein Rauſch wird das werden und aufjauchzende Seligkeit.“ Teja weiß, daß es in Wirklichkeit ein gut Theil anders zugehen wird, aber es freut ihn doch, daß noch ſo viel Begeiſterung unter gothiſchen Männern vorhanden iſt. Während er ſich müde und hungrig beim Schein der Fackeln auf ſein einſames Lager ſtreckt, naht ſich ihm ſein ihm eben angetrautes Weib Bathilda, die er noch keines Blickes gewürdigt hat. Sie bringt ihm Fleiſch, Brod und Früchte. Sie will mit ihren Worten den bittern Gram aus dem Antlitz ihres Herrn bannen und mit ihm leiden. Sie erkennt, daß Teja durch das Schickſal der Gothen gezwungen wurde ſolche Thaten zu verüben, die ſich die Welt ſchaudernd erzählt. Er fühlt, wie dieſe Frau, die er ſo gleichgiltig und verachtungsvoll bei Seite geſchoben hat, auf dem Grunde ſeines Herzens lieſt, ihn in dem Verhängniß verſteht, das auf ihm laſtet, und ihn auch noch im Tode liebt. Die Speiſen, die ihm Bathilda gebracht hat, ſchickt er hinaus zu ſeinen hungernden Kriegern und theilt mit ſeiner Gattin ein Paar kärgliche Brodrinden, die ſein Hochzeitsmahl bilden. Sie trinkt ihm aus dem Milchkruge zu und er holt ſich die Brocken Brod aus ihrem Schoße. Sie vergeſſen, daß die dunklen Flügel des Todes über ihnen rauſchen, und beginnen zu ſcherzen. Dann läßt ſich der König vor Bathilda auf die Kniee, bittet um ihren Segen und empfängt von ihr den Kuß auf die Stirn, der ihn muthig und ſtark machen wird, um für ſein Volk und mit demſelben unterzugehen. Nun weiß auch er wie die Anderen, wofür der Gothe den Tod liebt. Unter dem brauſenden Zuruf ſeines Volkes geht Teja, der letzte Gothenkönig, ſterben.

„Fritzchen“ ſpielt auf dem Gut des Rittergutsbeſitzers von Droſſe, eines Majors a. D., von deſſen Liebesabenteuern unter den Kameraden noch jetzt viel geſprochen wird und der im Regiment den Spitznamen die „wilde Droſſel“ führt. Seine Frau iſt

leidend und schwächlich. Ihrem verträumten weichen Blick, ihrem einförmigen Lächeln merkt man es an, daß ihr das wirkliche Leben stets fremd geblieben ist und daß sie an seine Stelle allerlei verschwommene, romantische Einbildungen setzt. Der Beiden einziges Glück ist ihr Sohn Fritz, den sie sich schon als einzigen Erben des stattlichen, aber mühsam zusammengebrachten Besitzthums denken. Fritz ist in seine Cousine Agnes verliebt, aber der alte Major wollte von dieser Herzensneigung vorläufig nichts wissen, sondern rieth dem Jungen, erst Etwas zu erleben und dann zu heirathen. Fritz hat diese Ermahnung so gründlich befolgt, daß er von einem rohen Patron, den er mit seiner Frau betrogen hatte, vor aller Welt wie ein Hund geprügelt worden ist. Damit hat er sein Leben verspielt, es giebt keine Rettung für ihn, wohin er auch blicken mag. Er hat nur eine Angst, daß ihn das Ehrengericht nicht für satisfaktionsfähig erklären könnte. Soll er etwa in Chicago eine Schnapsbude aufmachen oder drüben Viehhändler werden? Der Vater muß es selbst zugeben, daß das Schicksal seines Sohnes unabwendbar ist, der wie erlöst aufathmet, als er erfährt, daß ihm das Duell zugestanden ist. Er wird und will von der Hand seines Gegners fallen, der als der beste Schütze in der ganzen Stadt gilt. Die Mutter nimmt von ihrem Sohn lächelnd Abschied, ohne eine Ahnung von dem Zusammenhang zu haben, und der Lieutenant empfängt, als er in den Tod geht, von seiner Cousine die Versicherung ewiger Liebe. Das kleine Stück ist in der Charakteristik skizzenhaft gehalten, man erfährt von den Personen nicht sonderlich viel, aber die theatralische Spannung ist aus dem Stoff mit ungemeinem Geschick herausgeholt. Sudermann erkennt den ehernen Zwang an, in dem sich der Offizier befindet, wenn er seine verletzte Ehre wiederherstellen will. Ein neues Leben anzufangen, ist ihm fast zur Unmöglichkeit gemacht. Freilich ist das Exemplar, daß Sudermann auf die Bühne bringt, auf der Stufenleiter der Moral und des Charakters so tief wie möglich gegriffen. Mit einem Menschen, der sich öffentlich durchprügeln läßt, ohne den Versuch einer Abwehr zu machen, ist im Leben schlechterdings nichts anzufangen.

In dem phantaſtiſchen Luſtſpiel „Das ewig Männliche“ erkennt man den Dichter der „Ehre“ inſofern wieder, als das Duell parodiſtiſch behandelt und zum Gegenſtand einer lächerlichen Komödie gemacht wird. Eine kokette Königin, die eine taube und eine ewig ſchlafende Hofdame, einen Marquis in roſa und einen ſolchen in blaßblau zu ihrem Gefolge zählt, hat einen berühmten Maler zur Anfertigung ihres Portraits berufen und mit ihren zärtlichen Blicken und feinen Schmeicheleien das Blut des Künſtlers dermaßen in Wallung gebracht, daß er ſich kaum noch zu beherrſchen weiß. Als er der Königin ein Mal allein gegenüberſteht und die ſüßeſten Worte von ihr zu hören bekommt, will er ſich nicht mehr mit der Hand begnügen, die ſie ihm hinreicht, ſondern verlangt auch ihren Mund zu küſſen. Empört über dieſe Dreiſtigkeit, übergiebt die Königin den Maler ihrem Marſchall, der den allzu Kühnen zum Duell herausfordert und ihn erſucht, ſein Paternoſter möglichſt ſchnell zu beten. Der Künſtler behält aber ſelbſt dem an Siege gewöhnten Feldherrn gegenüber ſeine Geiſtesgegenwart und bombadirt ihn mit ſo viel Geiſt und Witz, daß der anfänglich ſo grimmige und ſchlimme Mann über den Uebelthäter, deſſen Richter er ſein ſollte, zu lachen anfängt. Der Maler behauptet zunächſt, daß jeder Kampf auch Wettkampf ſein müſſe. Sich mit dem Marſchall zu ſchlagen, hätte keinen Sinn, weil die Fähigkeiten Beider ſo grundverſchieden ſeien. Ebenſo könne man den Marſchall einladen, mit dem Künſtler um die Wette zu malen. Er ſchmeichelt zugleich ſeinem Richter in feiner Weiſe, indem er behauptet, ein ſo intereſſantes Geſicht wie das des Marſchalls noch nicht geſehen zu haben, er müſſe es in jedem Fall erſt malen, bevor er in den Tod geht. Dann bittet er den Marſchall, der ſich auf ſeine Thaten als Kriegsheld beruft, den Werth derſelben nicht zu überſchätzen. „Nicht Eure That hat Leben“, ſagt er, „die legt ſich bald nach Euch ins Grab hinein; das Bild der That, wie wir es der Nachwelt geben in Lied und Form, in Pergament und Stein, das iſt's, was der Unſterblichkeit gehört, worin man einſt Euch lieben wird und haſſen. Drum wenn Achill die ganze Welt zerſtört, nur — den Homer — den ſoll er leben laſſen.“

Dabei ſtellt es ſich heraus, daß Beide gleich ſtark in die Königin verliebt ſind, die doch mit Beiden ein bloßes Spiel treibt. Was ſie in Wahrheit von ihrem Marſchall hält, ließe ſich am Beſten feſtſtellen, wenn dieſer ſich entſchließen wollte, in einem Scheinduell zu unterliegen und den Gefallenen zu ſpielen. Geſagt, gethan! Der Maler ſtreicht ſeinen Degen, um das ſtrömende Blut zu markiren, mit rother Farbe an, fängt mit dem Marſchall zu fechten an, und giebt ihm, während die Hofſchranzen neugierig in den Saal lugen, ſcheinbar einen tödlichen Stoß unter die Achſel. Die Königin kommt hinzu und hat für ihren treueſten Diener nur ein paar ſchwächliche Worte der Anerkennung, während ſie ihre Gunſt wieder dem Maler zuwendet. Da fängt der todte Marſchall zu lachen an und die Komödie endigt damit, daß die Monarchin mit dem Ausdruck ſtärkſten Unwillens von dannen geht und die Beiden, die ſich zuerſt als Feinde gegenüberſtanden, nun aber von ihrem Liebeswahn geheilt ſind, in die Welt hinausziehen, der Eine um zu ſtreiten, der Andere um zu ſchaffen. Der einzige Mann am Hofe iſt nun der Kammerdiener, der alle Welt mit derſelben Herablaſſung behandelt. Das Luſtſpiel erinnert an die reizenden ſpaniſchen Zwiſchenſpiele und iſt mit ſo leichter Hand, mit ſo viel Humor und Anmuth in den Verſen ausgeführt, daß die tragiſche Spannung der vorausgehenden Stücke ſich ſogleich in heiterſtes Behagen auflöſte.

Der Abend im Deutſchen Theater wurde dadurch noch beſonders intereſſant, daß die beiden beſten Schauſpieler dieſer Bühne in allen drei Stücken die Hauptrolle ſpielten und ſowohl die ernſte wie heitere Seite in den geſchilderten Liebesverhältniſſen meiſterhaft zur Anſchauung brachten. Frau Sorma gewann als Gothenkönigin lebhaften Beifall durch die ſchlichte Art ihres Auftretens nach der Trauung, durch die Wärme des Tones, als ſie ihren Gemahl mit ſeinen Todesahnungen einſam in ſeinem Zelt erblickt, und durch den ſchalkhaften Humor bei dem Hochzeitsſchmauſe mit den Brodrinden, die ſie ſich gegenſeitig zu eſſen geben. In „Fritzchen“ hat die Künſtlerin nur ein paar Worte zu ſagen, die ſie aber ganz im Geiſt der liebenden Jungfrau und des über der Situation ſchwebenden tragiſchen Verhältniſſes ſprach.

Als Königin in „Das Ewig Männliche“ ließ sie alle Künste weiblicher Koketterie spielen und gab den schnell dahinfließenden Versen eine Fülle von feinen Beziehungen. Herr Kainz hatte als Gothenkönig Teja eine vortreffliche Maske gemacht, er sah wie der Genius des Krieges auf dem bekannten Bilde von Stuck aus. Ehern klangen von seinen Lippen die Worte, mit denen er an der Spitze seines geschlagenen Volkes in den Tod ging. Den Lieutenant Fritz gab der Schauspieler mit zitterndem Angstgefühl, das aber doch der rechten Männlichkeit nicht entbehrte. Seine glänzendste Leistung dürfte aber der Maler in dem letzten Stück gewesen sein. Diese Rolle saß ihm mit dem graziösen Humor, der sie erfüllt, und den Anforderungen, die sie in Bezug auf die Behandlung der Verse stellt, wie angegossen. Die Sentenzen sprach er fröhlichen Herzens und doch mit Ueberzeugung und Bedeutung, der Spaß kam in der Duellscene zu seinem vollen Rechte und doch sah man dahinter den Mann, der froh ist, dem Hofdunst entfliehen und wieder freier Mensch werden zu können. Diese beiden Künstler haben zwischen sich eine Gabe des Ineinanderspielens ausgebildet, bei der jede charakteristische Nuance, die der Eine macht, sofort durch das Geberdenspiel, die Mimik oder den Ton der Rede bei dem Andern in treffendster Weise zurückstrahlt. Was Eckhof bei einer Probe, die er mit Schröder hatte, von dem „Konzertiren“ des Spiels sagte, ist bei Frau Sorma und Herrn Kainz in vollendeter Weise zur Wahrheit geworden.

Bei der Aufführung des Trauerspiels „Johannes“ drängte sich den Besuchern des Deutschen Theaters die Frage auf, was Hermann Sudermann zu der plötzlichen Abwendung von der modernen Stoffwelt, die ihn so lange beherrscht hat, bewogen haben mag. Aus dem häuslichen Leben unserer Zeit sehen wir ihn wider Erwarten und in breitem Fluge hinausgetragen zu einer Völkerbewegung, die einen der tiefsten Einschnitte in die Geschichte des menschlichen Geistes macht, zu Ideen, welche siegreich durch die Jahrhunderte hinwegfluthen und die Grundlagen unserer gesammten Weltanschauung bilden. Aber nicht unvermittelt hat er den Weg von der Schilderung seiner ostpreußischen

Heimath und des modernen Großstadtlebens zum Fürstenhofe von Galiläa und Jerusalem und in die Zeit der ersten Jahre nach Christi Geburt gefunden. Die Anfänge bei der Gestaltung des Johannesstoffes reichen über zwei Jahrzehnte zurück, als der damals zwanzigjährige Dichter von Heydekrug über Königsberg zum ersten Male nach Berlin reiste, um sich für die Literatur anwerben zu lassen. Mit dickleibigen Manuscripten und leeren Taschen hoffte er auf sein Glück bei Schriftstellern und Verlegern, die den Neuling und seine weit ausholenden Pläne meist kopfschüttelnd betrachteten und ihn höflich bedeuteten, bei der nächsten Thür anzuklopfen. Damals brodelte auch die Geschichte des Täufers und der wollüstigen Jungfrau, die sein abgeschlagenes Haupt auf einer Schüssel erbittet, in seinem Kopf und fand einen Niederschlag in wirren Skizzen und Notizen. Der Erste, dem Sudermann etwas von seinem Vorhaben anvertraute, war Hans Hopfen, der dem in seiner Einsamkeit und Hilflosigkeit fast Verschmachtenden mancherlei Förderung zu Theil werden ließ. Was damals Entwurf war, blieb es auch lange Jahre, und es läßt sich kaum sagen, durch welchen Eindruck Sudermann die erste Anregung zu seinem Thema erhalten habe. An Klingers grauslich schöne farbige Büste der Salome, die jetzt im Lichthof des städtischen Museums in Leipzig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde so unwiderstehlich fesselt, war damals ebenso wenig zu denken, wie an die Massenetsche Oper „Herodias" und die Dichtung von Joseph Lauff. Aber der Ruf von Henri Regnaults packendem Bilde der „Salome" mit dem Yatagan in der Linken und dem zur Aufnahme des Hauptes bestimmten Gefäß, dieses schönen, sinnlich erregten Raubthiers in Weibergestalt war bereits nach Deutschland gedrungen. Auch Flauberts kleine Erzählung „Herodias" war damals gerade erschienen. Wahrscheinlich hat namentlich die breite, von üppigem Farbenreichthum zeugende Schilderung des Tanzes der Salome, die der französische Romanschriftsteller giebt, auf Sudermann stark gewirkt, denn er nahm nicht nur diesen Tanz als dramatisches Moment in seine später vollendete Tragödie auf, sondern auch die Gegenüberstellung des asketischen Johannes und des schwelgerischen Legaten Vitellius,

die ebenfalls bei Flaubert enthalten ist. Was der Anfänger ahnte, plante und doch nicht fassen konnte, hat dann der Meister in seiner Kunst im Lauf eines knappen Jahres ausgeführt und vollendet, nach seiner Art unter häufigem Wechsel der Umgebung, in Paris und Rom, in San Remo und Berlin, bis das Werk im Sommer des Jahres 1897 fertig vorlag. Nicht zu seinem Vortheil wurde es alsbald zum Spielball der Sensation gemacht, polizeilich verboten, im Kreise literarischer Freunde von dem Dichter vorgelesen und in den Zeitungen besprochen, durch verschiedene Instanzen gejagt, bis endlich die Aufhebung des Verbots erfolgte. Jedermann wollte von dem Stück etwas wissen, und doch hatte es Niemand gelesen, da die Cotta'sche Verlagshandlung in Stuttgart die Bücher erst am Abend der Berliner Erstaufführung zur Versendung brachte. Für die Rolle der Herodias wurde in Agathe Barsescu eine namhafte Schauspielerin aus Wien verschrieben, aber wenige Tage vor der Darstellung des Stückes durch eine andere Kraft ersetzt. Der Zudrang zu der ersten Vorstellung war ein beispielloser, die Erwartung wurde in ungesunder Weise erregt. Schließlich erkrankte noch Herr Kainz, so daß er an der Generalprobe nur pantomimisch theilnehmen konnte. Mit solcher künstlichen Erregung hat das Drama Sudermanns nicht das Geringste zu thun, und keine Schöpfung verträgt sie so wenig wie gerade „Johannes". Bevor sich das Wasser der Sensation nicht verlaufen hat, wird man nur schwer die Stellung erkennen, welche diese Tragödie im literarischen Schaffen des Autors einnimmt. Für uns bedeutet sie das stärkste Zusammenraffen seiner Kraft, seinen vorläufigen dichterischen Höhepunkt, die Eroberung eines der schwierigsten Stoffgebiete, die dem Dramatiker überhaupt gestellt werden können.

Das Sudermann'sche Drama möchten wir einen prächtigen Triumphbogen nennen, der nach dem Sturz eines hochmüthigen Tyrannen beim Einzuge des Siegers und zu Ehren seiner edlen, die Welt erobernden Menschlichkeit errichtet wird. Eine dumpfe nächtliche Stimmung lagert zuerst brütend und quälend über dem Stück. Niedere Leidenschaften erfüllen es, liebloser Egoismus, rohes sinnliches Begehren und eine freche Verachtung alles Hohen

und Reinen, das gegen ſolchen Druck aufſchreit. Aber am Himmel leuchtet es langſam auf, zuerſt in vereinzelten Strahlen, dann zuckt das Licht reicher und kräftiger empor, bis es den ganzen Horizont mit ſeiner Glorie erfüllt. Bereits in der dritten Scene des Vorſpiels verkündigt Johannes den Heiland und ſpricht zu dem Unglücklichen, deſſen Haus verbrannte und deſſen Weib, Vater und Kind umgekommen waren: „Weißt Du nicht, daß alsbald Frohlocken ſein wird in Israel und hochzeitliche Kleider und Cymbelklang? Weißt Du nicht, daß kein Leid mehr ſein wird in Israel?“ Als der Gichtbrüchige, dem Johannes Troſt einſpricht, erleichtert aufathmet, das Volk ein Wunder darin ſieht und Alle vor dem Täufer in die Kniee ſinken, weiſt dieſer ſolche Ehrung mit den Worten zurück: „Was hab' ich Euch zu geben, ich der Bettler? Und das Waſſer, das ich ſchleppe zur Taufe, iſt armes Waſſer der Buße. Der aber nach mir kommt, der wird Euch mit dem Geiſt und mit Feuer taufen. Und ich bin nicht werth, daß ich mich bücke, ihm die Schuhriemen aufzulöſen. So gering bin ich vor ihm.“ Als Johannes am Jordan taufte, erblickte er den Verheißenen als einen Jüngling, der einſam von dem hohen Felſen ſtieg, auf dem ein Glanz des Ewigen ruhte und vor dem alles Volk zurückwich. Zögernd und mit bebender Hand nahm Johannes die Taufe auch an ihm vor, als ſich der Himmel über ihm öffnete, der Geiſt in Geſtalt einer weißen Taube herabfuhr, das ſelige Licht ihn faſt umhüllte und eine Stimme vom Himmel ſprach: „Dies iſt mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.“ Wo er geblieben iſt, weiß Niemand. Vielleicht ſitzt er aber im Kreiſe mit ihnen in dieſer Stunde. Und ſeinen Namen kann man ebenſo wenig nennen, wie man das Brauſen des Windes zwiſchen dem Geſtein verſtehen kann.

Der Unterſchied zwiſchen dem weichen, für die Heilslehre empfänglichen Charakter von Galiläa und dem ſich aufblähenden ſtarren Judäa iſt trefflich hervorgehoben. Dort ſitzen zwiſchen den Hügelketten in den fruchtbaren Ebenen beſcheidene und fleißige Bewohner, die Ackerbau und Viehzucht treiben. Die lieblichen Ufer des Sees Genezareth ſcheinen auch den milden Sinn der Menſchen wiederzuſpiegeln. In Jeruſalem wuchert dagegen das

Unkraut geil auf und hindert das Aufſprießen der guten Saat. Johannes erblickt den erſehnten Heiland als leuchtenden König der Heerſchaaren im Geiſte vor ſich mit vier Cherubim vor ihm her, auf gepanzerten Roſſen, mit flammenden Sicheln, wie er ſeine Feinde niedermäht und zerſtampft. Und bei Johannes ſelbſt haben die Andächtigen das Gefühl, daß Feuerbrände aus ſeinem Munde gehen und Skorpionen daraus hervorſpringen. Er verkörpert die Sehnſucht des Volkes nach dem Erlöſer und ſtellt ihn ſich doch ganz anders vor, als er in Wahrheit erſcheinen ſollte. Denn Johannes erkennt die erlöſende Macht der Liebe nicht an. Sie iſt ihm nur das Gewand, in das ſich die Sünde vornehmlich kleidet: „Alles, was klein iſt und ſich duckt, weil es klein iſt, was die Broſamlein von ſeinem Tiſche wirft, um nicht mit den Broden zu werfen, was die Gräber zudeckt, damit ſie heimlich ſtinken, was ſich den Daumen der linken Hand abhackt, damit er zum Daumen der Rechten nicht ſage: hüte Dich, das Alles heißen ſie Liebe . . . Und Liebe heißen ſie, wenn im Frühling die Eſel brünſtig werden und die Hindinnen ſchreien, wenn ein Weib ſelber am Abend die Steine zuſammenträgt, mit denen das Volk ſie tödten wird am Morgen, um noch darauf zu buhlen; und das Volk ſpricht: Sieh Liebſter, wie iſt unſer Lager ſo ſüß! das nennen ſie Liebe . . .“ Johannes fühlt, wie in den Menſchenkindern, die ihm folgen, ein Rauſchen ſei, wie von vielerlei Waſſer, klar und trübe. Er will ſie alle zum großen Strome ſammeln, und ihm iſt, als ertrinke er darin. Die Fiſcher vom See Genezareth erzählen von einem frommen Mann, dem Sohn eines tüchtigen Zimmermanns, einem Propheten, der ſagt, er ſei Gottes Sohn. An den Ufern des Sees halte er ſich auf und finde immer großen Zulauf. Er thue Wunder und heile Kranke, ſogar am Sabbath, er ſitze mit Zöllnern und Sündern zu Tiſche. Und was er lehre? Allerlei Thorheiten lehre er! Wir ſollen unſere Feinde lieben, ſegnen, die uns fluchen und bitten für die, die uns verfolgen. Johannes kann dieſe Gebote der Liebe nicht faſſen, aber er kann ſie auch nicht vergeſſen, und die Erinnerung an ſie lähmt ſeine Kraft. Als er Herodes erblickt, wie er an der Seite ſeines buhleriſchen Weibes am

Paſſahfeſt ſeinen Einzug in den Tempel hält, will er gegen den Tyrannen einen Stein erheben. Der Name des Erlöſers, deſſen Vorläufer er iſt, ſoll ihm Kraft geben, die That auszuführen. Aber wie er ſich daran erinnert, daß er ſeinen Feind lieben ſoll, hält er wie vernichtet inne und der Stein entfällt ſeiner Hand. Er wird von den Dienern die Stufen des Tempels hinabgeſtoßen und das Volk, das ſich ſeines Führers beraubt ſieht, bricht in lautes Wehklagen aus.

Als es mit Johannes zu Ende geht, wird die Sehnſucht nach dem Heiland unſtillbar. Er kann nicht ſterben, ohne zu wiſſen, daß er vor ihm ſteht. Freunde kommen und melden, daß ſie den Erwarteten gefunden hätten. Sein Antlitz gleiche der Sonne, ſeine Geberde dem Licht, ſeine Rede ſei wie eines Bruders Rede, lieblich wie des Windes Rede, der vom Meere weht gen Abend. Er habe verkündet, daß die Blinden ſehen, die Lahmen gehen, die Ausſätzigen rein werden, daß die Tauben hören, die Todten aufſtehen und den Armen das Evangelium gepredigt werde. Etwas habe er noch geſagt, das ſie aber nicht zu verſtehen vermochten: „Selig iſt, der ſich nicht an mir ärgert.“ Aber Johannes verſteht es wohl, denn er hatte ihn nicht erkannt: „Ein Mann kann ſich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüſſel des Todes — ich hielt ſie nicht; die Wagſchalen der Schuld — mir waren ſie nicht vertrauet. Denn aus Niemandes Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden. Ich aber wollte Euch weiden mit eiſernen Ruthen! Darum iſt mein Reich zu Schanden geworden und meine Stimme iſt verſiegelt. Ich höre rings ein großes Waſſerrauſchen und das ſelige Licht umhüllet mich faſt . . . Ein Thron iſt herniedergeſtiegen vom Himmel mit Feuerpfeilern. Darauf ſitzet in weißen Kleidern der Fürſt des Friedens. Und ſein Schwert heißet Liebe, und Erbarmen iſt ſein Schlachtruf . . . Sehet der hat die Braut, der iſt der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber ſtehet und höret ihm zu und freuet ſich noch über des Kommenden Stimme. Dieſelbe meine Freude — nun iſt ſie erfüllet.“

Salome hat von Herodes das Haupt Johannes des Täufers

auf einer goldenen Schüſſel erbeten und Herodes die Erfüllung dieſer Bitte verſprochen. Der Täufer ſoll zum Gericht abgeführt werden, und Salome weidet ſich an dem Gedanken, daß der Verurtheilte ſie um ſein Leben anflehen werde. Aber Johannes ſieht beim Abgehen zum Richtplatz lächelnd über ſie hinweg. Salome ſchaut mit gierigen Blicken dem gräßlichen Schauſpiel, das hinter die Scene verlegt iſt, zu. Sie ſtürzt dem Haupt des Johannes auf goldener Schüſſel — beide bleiben natürlich ebenfalls unſichtbar — entgegen, wir hören, wie ſie Beides hoch in den Armen hält und tanzt, wie ſie wankt und ſtürzt und das Haupt dahinrollt. In den Armen ihrer Mutter Herodias flüſtert die halb ohnmächtige Salome vor Herodes die Worte: „Herr, ich bin eine Blume zu Saron und eine Roſe im Thal. Wer mir danken will, der pflücket mich ab . . . Sehet ſein Haupt!“ Draußen macht ſich ein Geräuſch von vielen Stimmen bemerkbar. Durch die geöffneten Vorhänge ſieht man Männer und Weiber in ihren Feiertagskleidern auf der Gaſſe und auf den Dächern. Sie alle ſchwingen Palmen und rufen: Hoſiannah! Herodias hat die Trinkſchale ergriffen und will den einziehenden Heiland, der von den Zuſchauern nicht geſehen wird, höhnend empfangen. Aber wie er die Worte ſpricht: „Gegrüßeſt ſeiſt Du — mir — König — der —“ ſtutzt er. Die Trinkſchale entgleitet ſeiner Hand. Er wendet ſich ab und verhüllt das Geſicht mit dem Mantel. Während ſeine Umgebung von ſchweigendem Staunen bezwungen wird, brauſt der Ruf Hoſiannah! von der Gaſſe immer mächtiger empor. Damit endigt die Tragödie.

Faſt wörtlich hat Sudermann dem zum Tode bereiten Johannes Stellen aus dem dritten Kapitel des Evangelium Johannes in den Mund gelegt. Das Bild des Heilands, das unſichtbar dies Trauerſpiel in ſeinem ganzen Verlauf umſchwebt, fand er hier in ſeiner vollen geiſtigen Bedeutung und Reinheit, während er im Matthäus die äußern Umriſſe ſeiner Fabel als gegeben anſehen konnte. Hatte er ſich ein Mal an das herrliche Luther'ſche Bibeldeutſch angelehnt, ſo erwuchs ihm die Aufgabe, auch das ganze Werk in dieſem ſaft- und kraftvollen Proſaſtil mit ſeiner erhabenen Einfachheit, ſeiner geiſtigen Tiefe und der

Fülle seiner Bilder durchzuführen. Eine schwierige und mühselige, leicht zur Manier verleitende Arbeit, die ihm aber musterhaft gelungen ist. Er hat sich dabei ein Deutsch gebildet, das jedermann versteht und das doch wie ein Duft aus fern abliegenden Zeiten auf uns wirkt, eine Sprache, in der sich Hohes und Niederes, feierliche Würde und heiße Leidenschaft ausdrücken lassen, eine Redeweise für mystische wie für allgemein menschliche, für orientalische wie für abendländische Vorstellungen. Wer Sudermann's Schaffen aufmerksam verfolgt hat, wird begreifen, daß ihm weibliche Charaktere wie Herodias und Salome verhältnißmäßig leicht werden mußten. Wenn sie auftreten, beginnen die Farben des Stückes zu leuchten und seine Blutwellen schneller zu fließen. Das merkt man besonderrs im zweiten Akt, der nächst dem Schluß von stärkster theatralischer Wirkung ist. Salome will sich in den Kammern des Palastes von Herodes nicht einsperren lassen, sie muß sich tummeln und in den Gärten tanzen. Die Männer aus ihrem Volk mit den wülstigen Bärten auf den Backen kann sie nicht leiden. Sie sehnt sich nach den bleichen Griechenjünglingen mit goldblondem Gelock. Bei ihrem Lächeln schaudert sie. Daß ihre Mutter ihrem Manne davongelaufen und zu Herodes gegangen ist, findet sie ganz recht, denn dieser ist ja der Mächtigere. Auch daß sie sein Wohlgefallen erregt hat, thut ihr wohl. Nun weiß sie doch, womit sie ihre Mutter, wenn diese sie schilt, ärgern kann. Am meisten hat es ihr aber der Täufer selbst angethan. Sie empfängt ihn mit Rosen und berauschenden Liedern. Als er ihre Mutter, die er am Betreten des Tempels zum Passahfeste hindern will, Buhlerin und Ehebrecherin nennt, entzündet sich ihr Blut wie an feurigen Flammen. Im vierten Akt geht sie zu dem Gefangenen. Sie dürstet, wie sie sagt, als seine Schülerin nach seiner Lehre, aber sie sucht nicht nur sein Angesicht und seines Auges Leuchten, sondern will ihm auch ihren jungen Leib hingeben. Aber er stößt sie zurück und nennt sie die Sünde. Da stürzt sie wie rasend mit den Worten: „Wirfst Du mich fort?“ ab. Indem sie der Mutter Wunsch erfüllt und das Haupt Johannes des Täufers erbittet, befriedigt sie gleichzeitig die Rache ihres eigenen

Herzens. Herodes und Herodias ſtehen in großen Zügen, ſo wie ſie uns die Bibel überliefert hat, vor uns da. Aber in dem Johannes ſelbſt ſehen wir eine Figur, die nur ſcheinbar der grauen Vergangenheit angehört, die in Wahrheit unter uns weilt, täglich und ſtündlich, an der wir Alle Theil haben, ſofern uns ein menſchlich fühlendes Herz im Buſen ſchlägt. Empfinden wir nicht, daß auch unſere Zeit unendlich tiefen und breiten Wandlungen auf allen Gebieten entgegengeht? Sind wir nicht ebenfalls von einer gewaltigen Ahnung des Künftigen erfüllt und harren wir nicht ebenſo ſehnſüchtig wie Johannes des Erlöſers, obſchon wir ihn vielleicht ebenſo wenig wie er zu ſehen bekommen werden? Aber was auch geſchehen mag, der Größere, an den wir glauben, auf den die Anzeichen für die Neugeſtaltung unſeres ganzen Lebens hindeuten, wird und muß kommen. In dieſem ſymboliſchen Sinne iſt „Johannes“ gerade ſo modern wie die übrigen Dichtungen von Sudermann.

Die Aufführung des Johannes ſprach für lange und ernſte Vorbereitung. Ueberall merkte man den Einfluß des Dichters heraus, der allen Proben beigewohnt hat. Oft glaubten wir ſeine markige Stimme und ſein geſundes tiefes Gefühl, mit der er vor einem halben Jahr ſein Stück im Direktionszimmer des Deutſchen Theaters zur Vorleſung brachte, in der Vorſtellung wiederzuerkennen. Auch auf die Inſcenirung war viel Fleiß verwendet worden, namentlich im zweiten Akt, der einen Saal im Palaſt des Herodes darſtellt mit dem ſäulengetragenen Altan und der zweitheiligen Treppe ſowie im letzten Aufzug, der in einer ſich nach der Tiefe öffnenden Säulenhalle ſpielt. Herr Kainz war bei der Generalprobe ſo heiſer, daß er nicht einen Ton in der Kehle hatte und ſich damit begnügen mußte, den Dialog durch Geberden anzudeuten. An dem für die Aufführung feſtgeſetzten Tage war es Mittags noch ungewiß, ob ſie in Folge deſſen überhaupt ſtattfinden konnte. Seine Darſtellung des Johannes litt beſtändig unter dem Angſtgefühl, daß es ihm vielleicht nicht möglich ſein werde, den eben angefangenen Satz zu Ende zu ſprechen. Um ſo mehr war es anzuerkennen, wie viel Schwung und Feuer der Künſtler unter ſo erſchwerenden Um-

ſtänden aus der Figur aufſchlagen ließ. Wahrſcheinlich iſt, daß Sudermann ſie ſich um einige Linien idealer, weniger nervös und modern gedacht hat, als ſie Herr Kainz gab, dem fortſtürmende Leidenſchaft näher liegt als die überlegene Ruhe und Hoheit des Täufers. Auch ſind wir mit ſeiner Maske nicht ganz einverſtanden. Dieſe langen, dichten, wohlgepflegten Haare erdrückten mit ihrer auf die Schultern herabfallenden Fülle das feine geiſtreiche Geſicht des Schauſpielers und erinnerten zu ſehr an Kamm und Brenneiſen. Wer in der Wüſte hauſt und mit Molchen und Skorpionen zuſammen im Kerker ſitzt, muß auch im Geſicht den Stempel des Naturmenſchen tragen. Erinnert ſich Herr Kainz nicht an Raphaels Madonna di Foligno in der Vatikaniſchen Gemäldeſammlung? Unter den drei Heiligen neben dem Kämmerer, der ſeinen Dank zum Himmel ſendet, befindet ſich auch Johannes der Täufer, der mit der Rechten auf den Erlöſer der Welt in den Armen der Jungfrau hindeutet. Die markige, in Felle gehüllte Geſtalt, das kurze ſtruppige, ſich trotzig aufbäumende Haar, der ungepflegte Bart, das große brennende, tief liegende Auge — das iſt das richtige Bild Johannes des Täufers, und ein ſo großer Schauſpieler wie Herr Kainz ſollte verſuchen, es auf der Bühne zu verkörpern. Man muß Frau Sorma als Salome geſehen haben, um zu wiſſen, wie ſich beſtrickender Liebreiz der Erſcheinung mit teufliſcher Grauſamkeit der Empfindung verbinden kann. Niemals hat dieſe Künſtlerin den Ton bald verhaltener, bald plötzlich losbrechender Leidenſchaft überzeugender angeſchlagen, niemals hat ſie ſchöner und jugendlicher ausgeſehen als in dieſer Rolle. Ihre geſchmeidige Geſtalt bewegte ſich beim Tanz in den orientaliſchen Kleidern wie eine Blume im Winde. Ihre Augen leuchteten, ihre Wangen glühten, und die weißen Zähne verriethen fletſchend die üppig grauſame Natur dieſes Weibes, das um das Haupt des Täufers bittet wie ein verſchmachtender Mund um ſüße Speiſe. Fräulein Dumont hatte mit der Rolle der Herodias eine überaus ſchwierige Rolle und dazu erſt in der letzten Woche übernommen. Das jähe Umſchlagen von königlichem Selbſtbewußtſein in das dämoniſche Rachegefühl des tödtlich beleidigten Weibes gelang der Schauſpielerin in

durchaus befriedigender Weise. Herr Reicher faßte den Herodes mehr als Repräsentationsrolle auf. Nur ein Mal, wenn er sich, knirschend über seine eigene Unbedeutendheit, mit seinem Vater, dem großen Herodes, verglich, konnte er zu stärkeren Accenten der Leidenschaft übergehen. In der kleinen, aber nicht unbedeutenden Rolle der Mirjam, einer der Gespielinnen Salomes, erregte eine Anfängerin, Fräulein Heims, durch die schlichte Wahrheit der Empfindung und Klarheit des Sprechens unsere Aufmerksamkeit. „Johannes" ist wie eine Symphonie aufgebaut, in der das Leitmotiv zuerst von verschiedenen Instrumenten und in wechselnder Tonart vorgetragen, zum Schluß aber vom gesammten Orchester glänzend ausgeführt wird. Am Abend der ersten Aufführung fehlte es nicht an einzelnen retardirenden Momenten, über die man bei den Wiederholungen rasch hinweggehen wird. Unbequem für die Stimmung des Publikums wie für die Arbeit des Regisseurs ist die Theilung des dritten Aktes, bevor der Einzug in den Tempel mit dem Steinwurf erfolgt. Das sind aber kleinliche Bedenken im Verhältniß zu der Thatsache, daß wir in dieser Tragödie nach unserer festen Ueberzeugung einen Markstein unserer modernen literarischen Entwicklung erhalten haben. Die Sensation, die sich dem „Johannes" an die Ferse geheftet hat, dürfte bald verschwunden sein. Das Werk selbst wird uns bleiben.

So schrieben wir nach der ersten Aufführung und unsere Prophezeiung hat sich zu unserer Freude bewahrheitet. Die Tragödie, die zuerst im Deutschen Theater eine fast kühle Aufnahme fand, ist zur nicht geringen Ueberraschung aller Betheiligten der größte Erfolg geworden, den diese Bühne seit ihrer Begründung unter l'Arronge überhaupt erreicht hat. Seit dem steht diese Dichtung, von wenigen Ausnahmen abgesehen, fast allein auf dem Spielplan und beschäftigt das Interesse des Theaterpublikums in erster Linie. Gegenüber den sensationell aufgereizten Zuschauern der „Première", denen in dem Drama nicht genug vorging, und die es dem Täufer verargten, daß er den Stein gegen den Vierfürsten Herodes nicht wirklich schleuderte, hat sich eine unbefangene Anschauung befestigt und immer mehr an Boden gewonnen,

die, in Uebereinſtimmung mit unſerer eigenen kritiſchen Auseinanderſetzung, im „Johannes“ den dichteriſchen Höhepunkt in der Entwicklung Sudermann's und eine Arbeit von bleibendem Werth erkennt. Wer die Tragödie jetzt ſieht, verſteht beim beſten Willen nicht, wie ſie in ihrer ruhigen, edlen und einfachen Wirkung durch Polizeiverbote aufgehalten werden konnte. Religiöſe Empfindungen werden dadurch ſo wenig verletzt, daß man ſie ebenſo gut in einem Miſſionshauſe wie in einem Theater zur Darſtellung bringen könnte. Sie iſt ebenſo fromm und bibliſch im Sinne des Kirchenglaubens wie menſchlich wahr und künſtleriſch rein. Nur die Abwendung von allem äußerlich Theatraliſchen, das ſchlichte Herausſchälen des poetiſchen Gedankens, die feine Stimmung, die das ganze durchklingt, machten am erſten Abend die Verehrer Sudermann's ſtutzig, weil ſie eine ſchärfere dramatiſche Bewegung und ſtärkere Effekte von ihm erwartet hatten. Sie machten dem Dichter daraus einen Vorwurf, daß ſein Held ein ausſchließlich paſſiver Charakter ſei, daß er weder an der Spitze ſeiner Anhänger das Urtheil an Herodes vollſtrecke, noch auch der Salome gegenüber die Verſuchung empfinde, die das ſinnlich berauſchende Mädchen in ihm hätte entzünden müſſen. Was den erſten Punkt betrifft, ſo hat ſich Sudermann bei den ſpäteren Aufführungen in der That zu einem ſtrafferen Anziehen der Handlung und ſogar zu einer wirklichen Korrektur am Wendepunkt des Stückes entſchloſſen. Bei der Verwandlung des dritten Aktes, am Morgen des erſten Paſſahtages, wenn das Volk auf den Stufen des Tempels von Jeruſalem lagert, iſt nämlich die Figur der Bettlerin Meſulemeth fortgefallen, die dem Täufer erzählt, wie an derſelben Stelle Hannah, die Prophetin, vierzig Jahre lang auf den Meſſias gewartet habe und wie ſie jetzt ihren Platz einnehme und des Heilands harre, aber nicht eines ſolchen, der als König mit Panzer und Schwert angethan ins Land komme, ſondern eines andern Meſſias, der die Armen und Elenden liebend erlöſe. Bei der Aufführung wurde es dem Dichter klar, daß dieſe Scene ihrem ganzen Inhalt nach in der Tragödie bereits enthalten ſei und die dramatiſche Entwickelung nur hemme. Eine zweite Aenderung

bezieht sich darauf, daß Johannes, nachdem ihm der gegen Herodes erhobene Stein entfallen ist, nicht mehr von den Dienern ergriffen und die Tempelstufen hinuntergestoßen wird. Er selbst bietet sich vielmehr der Fesselung dar, indem er die Hände kreuzweis über einander legt und den Schergen entgegenstreckt, worauf Herodias in die Worte ausbricht: „Thut nach seinem Willen, bindet ihn!“ Der Charakter des Täufers wird dadurch größer und bedeutungsvoller. Man wagt sich nicht an ihn heran, aber er selbst fordert seine Strafe. Was den zweiten Punkt betrifft, so wäre es allerdings ein tragischer Vorwurf zu nennen, wenn Johannes beim Anblick der Salome zunächst einen Konflikt mit sich selbst durchzumachen gehabt und sich erst dann wieder seiner Mission als Vorgänger Christi erinnert hätte. Es fragt sich aber, ob Sudermann auch nur einen Augenblick daran denken durfte, seinem Thema eine solche Wendung zu geben. Die Tragik seines Helden hatte er ja von Anfang an ganz wo anders verlegt, nämlich in den Gedanken, daß Johannes zwar sein unglückliches und getretenes Volk erlösen will und den Messias ahnt, aber ihn immer nur als König, im Glanze weltlicher Macht erblickt, der mit dem Schwerte in der Hand seine Feinde niedermäht und sie mit den Hufen seiner Rosse zerstampft, daß der Täufer nicht die unendliche Macht der Liebe und des Erbarmens kennt, nicht das selige Licht sieht, das sich aus solchen Empfindungen als neuer Gemüthsinhalt über die Menschheit ergießt. In dem Augenblick, als Johannes dies begreift, ist er bereits durch sich selbst gerichtet, am Ende seines Wirkens angelangt und innerlich todt. Darum legt er die Aufgabe, die er selbst nicht lösen kann, in die Hände eines Größeren, des unter dem Hosiannarufen des Volkes einziehenden Jesus von Nazareth, und sein Leben ist ihm nicht mehr ein bittendes Wort, das Salome von ihm erwartet, werth. Vor dieser weltgeschichtlichen Tragik mußte die Liebestragik, die manche Kritiker verlangten, nothgedrungen zurücktreten. Ein Johannes, der bei der Entwicklung der Menschheit mithilft und dazu beiträgt, daß sie auf ein ganz neues Fundament gestellt wird, darf nicht mehr von niederer Sinnlichkeit beeinflußt werden, auch wenn sie sich in noch so

verlockender Geſtalt ihm in den Weg ſtellt. Er gehört der Macht der Welterlöſung an, lebt und ſtirbt für ſie. Darin liegt die Größe und Schönheit ſeines tragiſchen Geſchicks.

Immer mehr zeigt ſich in dem dramatiſchen Schaffen Hermann Sudermann's das Beſtreben, zu höheren Zielen zu gelangen und die Mittel ſeiner Darſtellung zu verfeinern. Der Theaterſchriftſteller, der Ausſchnitte aus der modernen Geſellſchaft wirkſam geſtaltete, wurde im „Johannes“ zum Dichter einer gewaltigen Völkerbewegung mit der ſieghaften Erſcheinung des Heilands im Hintergrunde. Das neue Werk „Die drei Reiherfedern“ bedeutet einen weiteren Schritt auf der Bahn der freien Phantaſiarbeit, die nicht durch den Stoff, ſondern durch ſelbſtändiges inneres Leben feſſeln ſoll. So wie dies Werk geplant und ausgeführt iſt, kann es von einem Publikum, das vor allem geſpannt und überraſcht ſein will, nach ſeinem tieferen Werthe nur ſchwer erkannt und gewürdigt werden. Dem Weſen des Theatraliſchen und Allem, was man gewöhnlich darunter verſteht, geht dieſe Dichtung mit nicht mißzuverſtehender Abſichtlichkeit aus dem Wege. In den drei erſten Aufzügen ſetzt ſie ſich aus fein abgewogenen Stimmungen zuſammen, welche die Handlung in geheimnißvoller und düſterer Weiſe verſchleiern. Sie ſpitzt ſich nicht zu dramatiſchen Gegenſätzen zu, ſondern zerfließt in lyriſchen Bildern und wird von einer Sprache getragen, die in ihrer wechſelnden Rhythmik an den Balladenton erinnert. Erſt im vierten Akt macht ſich ein ſtärkerer leidenſchaftlicher Schwung, eine vorwärts treibende Bühnenkraft bemerkbar, die den Charakteren plötzlich ein anderes Geſicht giebt. Der Schluß nimmt die unheimlich düſtere Situation des Anfangs wieder auf, verwandelt aber die Sehnſucht nach Leben und Glück in das Verlangen nach Tod und Vernichtung. Das Stück ſpielt in der chriſtlichen und ritterlichen Zeit. Es iſt darin von Turnieren, Gotteshäuſern und Fahrten nach dem heiligen Grabe die Rede. Aber gleichzeitig ſtreckt auch das alte Heidenthum die Glieder und ſtellt Hexenkünſte und Zaubereien in die moderne Glaubenswelt hinein. Der Held des Stückes iſt ein vom Schickſal ſchwer geprüfter Prinz, der ſich in der Sehnſucht nach einem Weibe, wie er es

ſich als höchſte Erfüllung ſeiner Wünſche und Hoffnungen ausmalt, verzehrt, das neben ihm herwandelnde Glück, das ſich liebend an ihn zu hängen ſucht, für ſein Verderben hält und auf dieſer Jagd nach einem Traumbild ſich und das Weſen, das ihn erlöſen könnte, vernichtet.

Zum Schauplatz ſeines Dramas hat Sudermann das Samland, die ſchöne ſagenumrauſchte Landſchaft ſeiner oſtpreußiſchen Heimath gewählt. Die langgeſtreckten bewaldeten Dünen, das blaue Meer mit ſeiner wechſelnden Beleuchtung tauchen vor uns auf. Ein plumper Wartthurm erinnert an wildes kriegeriſches Thun, ein Gräberhügel mit hölzernen Kreuzen und Gedenkpfoſten an die Opfer, welche der Ungeſtüm der brauſenden Wogen und der menſchlichen Leidenſchaften gefordert hat. Das iſt die Stimmung, in der ſich Anfang und Ende wie zu einem Ringe zuſammenfügen. Die übrigen Aufzüge verſetzen uns in das Schloß der Königin von Samland, einer jugendlich ſchönen Wittwe, Mutter eines kleinen Prinzen, die ihrer Herrſcherpflicht nicht genügen kann und daher geſchworen hat, von ihren Freiern denjenigen, der die Uebrigen zu Boden ſtreckt, zum Manne zu nehmen. Der Ruf von der Schönheit der Bernſteinkönigin hat auch Widwolf, den Herzog von Gothland, mit ſeinen Mannen angelockt, einen wüſten Geſellen, der ſich gewaltſam und unrechtmäßig der Herrſchaft bemächtigte, während der berufene Thronerbe, ſein Stiefbruder Prinz Witte, auf ſein Geheiß ermordet werden ſollte. In Wahrheit lebt dieſer aber, ſein treuer Diener Hans Lorbaß, ein ungeſchlachter Geſelle von ungeheurer Kraft und Tapferkeit, hat ihn gerettet. An der ſamländiſchen Küſte hat Prinz Witte geweilt und den Kummer um ſein beſchimpftes Recht und die Sehnſucht nach einem Weibe, das den Inhalt ſeines Lebens umfaſſen könnte, mit ſich herumgetragen. „Der Weiber giebt es freilich genug“, ſagt er, „und mehr als eines zog mit ſeiner Glieder gelenkem Fange mich zur Erde nieder und zögerte der Seele hohen Flug. Was iſt ein Weib? Ein Fall und eine Schwere, ein Dunkel und ein Diebſtahl fremden Lichts, ein ſüßes Locken in die ew'ge Leere, ein Lächeln ohne Sinn und ein Geſchrei um Nichts.“ Dann aber fährt er begeiſtert fort: „Doch

was ich fordre iſt das Weib, das Eine, nach dem im Trinken meine Sehnſucht dürſtet, in dem ich ſelber hochgefürſtet als Herold aller Großen mir erſcheine; nach deſſen Worten meine Seele darbt, ſitz' ich zu Rathe mit der Menſchheit Beſten, in dem des Daſeins quälendes Gebreſten zu froher Ueberſchau vernarbt; das Weib, vor dem ich ſiegestoll, in zager Scheu die ſteifen Kniee beuge und das erröthend mir bezeuge, wie ſich die Luſt in Reinheit bergen ſoll; das Weib, das will in höchſter Noth mit mir am Kreuzweg bettelnd ſtehn und deſſen Liebe ſelbſt den Tod bezwingt an mir vorbeizugehn."

Dies verzehrende Feuer iſt von einem alten unheimlichen Weibe, das wie das böſe Geſchick der Menſchen die Handlung des Dramas beherrſcht, der Begräbnißfrau, geſchürt worden. Sie hat den jugendlichen heldenhaften Prinzen nach einer einſamen Inſel im Nordlandsmeer geſchickt, wo Tag und Nacht zur Dämmerung werden und von wo Niemand wiederkehrt, der ſich im Sturm dorthin verirrt. Auf der Inſel wird in einem kryſtallenen Haus ein wilder Reiher als Gott verehrt. Wenn der Prinz ihm drei Federn ausreißt und ſie herbringt, kommt er in den Beſitz der Zaubermacht, das Weib, das er begehrt, zu finden und an ſich zu feſſeln. Nachdem er zwei Jahre fort war, kehrt er endlich zurück und begrüßt ſeinen treuen Lorbaß, der ſo lange mürriſch und verbittert der Begräbnißfrau beim Schaufeln der Gräber gedient hat. Auf ſeinem Helmbuſch prangen die drei Federn, deren geheimnißvolle Bedeutung die Alte ihm ſinnſchwer alſo erklärt: „Die erſte der Federn iſt nur ein Schein aus Lichtern und Nebeln, die rings um Dich brauen, wirfſt Du ſie opfernd ins Feuer hinein, ſo wirſt Du im Dämmer ihr Bildniß ſchauen. Die zweite der Federn — merk es Dir gut! — wird Dich in Liebe mit ihr vereinen, verbrennſt Du ſie einſam in ſchweigender Gluth, muß ſie nachtwandelnd vor Dir erſcheinen. Und bis die dritte in Flamme verloht, reckſt Du nach ihr die ſehnenden Hände: der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod, drum hüte ſie wohl und denk an das Ende." Lorbaß erkennt mit Schrecken, wie ſein Herr dem gefährlichen Zauber folgt. Dem plumpen Bären ſind die Weiber ſo viel werth wie der

Bernſteintand, den er am Strande aufgeleſen und voll Verachtung wieder weit von ſich wirft. Für ihn iſt das Weib nur ſchillernde Lüge, er meint, wer ſeiner Sehnſucht nachläuft, muß daran ſterben. Vergebens ſtellt er ſich dem Prinzen entgegen und räth ihm, nur dem Zauber ſeiner jungen leuchtenden Stärke zu vertrauen, anſtatt den Unglücksweg ohne Ziel zu betreten. Schon hat der Prinz eine der drei Federn verbrannt, wobei er am Horizont über dem Meere eine weibliche Rieſengeſtalt in dunkeln Umriſſen erblickt, die aber ſeinen Blicken alsbald wieder verſchwindet. Sie zu ſuchen und an ſich zu bannen will er, von ſeinem Kampfgenoſſen begleitet, die Welt durchziehen. Schauerlich klingt das Lied der Begräbnißfrau, die den erſten Akt ſchließt: „Geht nur Kindlein, geht und ſchlagt ganz unbändig mit den Flügeln, wenn Ihr müd' geworden, tragt Euren Leib zu meinen Hügeln. Bis ich dann ihn eingepflanzt als ein Reis in meinem Garten, geht und kämpft und liebt und tanzt! Ich kann warten ... ich kann warten."

Im zweiten Akt ſind wir in der Burg der Königin kurz vor Beginn des Kampfſpiels, aus dem der Sieger als neu erwählter Landesherr und Gemahl der ſchönen Frau hervorgehen ſoll. Prinz Witte hört die Kunde gleichgültig an. Der Aufenthalt am Hofe dünkt ihm unnützer Zeitverluſt zu ſein. Selbſt die Prahlerei und Herausforderung des Herzogs von Gothland laſſen ihn kalt, da er immer nur an das eine ferne Ziel denkt. Die Königin iſt von ſeinem Anblick bezaubert. Sie ſieht in ihm den Helden ihres Volkes, den Beſchützer ihres Kindes und fleht ihn an zu bleiben. Er aber antwortet ihr ausweichend: „Ich bin der Sehnſucht nimmermüder Sohn, ihr Mal trag ich verborgen auf dem Leibe, und eh' dies nicht entweiht war und entwich, kannſt Du wohl ſagen: Komm und ſtirb für mich, doch niemals kannſt Du ſagen: Bleibe!" Mit ſüßen Worten verſpricht die Königin ſeinen Flug ins Ungemeſſene nicht aufhalten zu wollen, nur eine Stätte möchte ſie ihm bereiten, wo ſeine Sehnſucht Ruhe finden kann, wenn er nach des Weges Schrecken mit wunden Füßen heimkehrt. Unter dieſer Bedingung rüſtet ſich der Prinz zum Kampf gegen den Räuber ſeines Throns, ſeinen

Stiefbruder, den Herzog von Gothland. Das Turnier geht hinter der Scene vor ſich und wird uns ſpannend berichtet. Wie es zwiſchen den Kämpfern zum entſcheidenden Stoß kommt, wirft der Herzog den Prinzen zu Boden. Schon ſoll jener als König von Samland ausgerufen werden, als Hans Lorbaß mit ſeinen Leuten herbeiſtürmt, den Herzog in die Flucht treibt und ſeinen verwundeten Herrn rettet. Im dritten Akt ſehn wir den Prinzen als Beherrſcher von Samland und Gemahl der ſchönen Königin vor uns. Aber er hat kein Ohr für die Rathgeber ſeines Throns, kein Herz für die Liebe ſeines Weibes. Das Land und ſeine Unterthanen bleiben ihm fremd. Nicht als Sieger, ſondern als Beſiegter hat er die Krone errungen. Und wem wird er ſie hinterlaſſen? Einem Knaben, der nicht ſein Kind iſt und an deſſen Holdſeligkeit er daher keine Freude hat. Gegen das Schloß rückt der Herzog von Gothland mit ſeinen Mannen racheſchnaubend heran, aber der König trifft noch immer keine Anſtalten ihn zurückzuſchlagen. Er denkt nur an das ihm von der Begräbnißfrau verheißene Weib. In einer köſtlichen Oſternacht, während draußen im Garten die Mädchen ſich im Mondenlicht ſchaukeln und ihr Singen und Lachen in den Schloßſaal dringt, will er ſein Schickſal heraufbeſchwören und die zweite der Reiherfedern verbrennen. Als ſie in Flammen aufgeht, erſcheint die Königin mit geſchloſſenen Augen vor ihm und erwacht erſt bei ſeinem jähen Zuruf. Er erkennt nicht, daß ſie ſelbſt das geſuchte Weib ſei, ſondern überhäuft ſie mit Anklagen über das, was ſie mit ihrer Liebe aus ihm gemacht habe. Ihre Güte iſt ihm zu einer Kette geworden, die ihm die Glieder bis zur völligen Ohnmacht zuſammenſchnürt. Erſchöpft ſinkt er auf ſeinem Lager zuſammen, während draußen harmloſe Jugendluſt die Oſternacht erfüllt. Die Königin bedeckt ſeinen müden Leib mit Fellen und behütet ſeinen Schlummer, indem ſie ihm folgende Verſe zuflüſtert, die als Probe der eigenthümlichen, lyriſch erhobenen Sprache des Dramas dienen mögen:

„Dich halt' ich, meinen geliebten Raub,
Noch ein Mal am Buſen geborgen
Und trat'ſt Du mich heut' auch in den Staub,
So biſt Du doch mein bis morgen.

Bis morgen iſt eine lange Friſt,
Da kann ich Dich hüten und haben,
Da geb ich Dir, wenn Du willig biſt,
Noch tauſend goldene Gaben.

Es wollen viel Quellen ans Tageslicht,
Dem Schlafe des Herzens entſtiegen,
Doch weil kein Spruch ihren Zauber bricht,
So müſſen ſie wieder verſiegen.

Und niemals bauet der Sonnenſchein
Zwiſchen dem Heut' und dem Glücke,
Zwiſchen der Sehnſucht und dem Sein
Die ſiebenfarbige Brücke.

So löſeſt Du Dich nun von mir,
Ich ſeh's und kann es nicht hindern,
Doch heute noch hüt' ich den Schlummer Dir
Und wehre den ſpielenden Kindern."

Im vierten Akt iſt die Noth des Reiches dem wilden Herzog gegenüber, der bereits das Schloß umzingelt hat, immer größer geworden. König Witte verharrt in ſeiner dumpfen Thatenloſigkeit. Er verfällt in düſtere Grübelei darüber, wie anders es um ſein Heil ſtünde, wenn dieſer Knabe nicht da wäre, wenn er nicht für einen Fremden, ſondern für ſich ſelbſt ſtritte. Dieſen Gedanken faßt Hans Lorbaß auf und beſchließt das Ungeheure, das Kind zu ermorden, da er kein anderes Mittel weiß, ſeinen Herrn an ſeine Herrſcherpflicht zu erinnern. Der kleine Prinz bleibt, ohne zu ahnen, was mit ihm geſchehen ſoll, allein mit dem großen wilden Manne, der ihn das Fechten gelehrt hat und ihn nun dem Königthum opfern will. Aber das Knäblein rührt ihn durch ſeinen reinen unſchuldigen Sinn, indem es erzählt, wie der König es einmal in der Nacht in ſeinem Bettchen überraſcht, zuerſt böſe angeſehen, dann aber zärtlich geküßt habe. Es ſpielt, da es von dem draußen lauernden Feinde hört, mit dem Schwert und bringt zum Spaß auf Lorbaß ein, wobei dieſer an der Hand verwundet wird. Plötzlich nimmt dieſer Auftritt, der an die Scene zwiſchen Hubert und dem Prinzen in Shakeſpeares „König Johann" erinnert, eine andere Wendung. Lorbaß preßt den Knaben, von deſſen kindlicher Reinheit überwältigt, gerührt an ſich und beſchließt ihn auf ſeinen Armen dem Volke zu zeigen,

das gegen den Feind losstürmen soll. Der König erblickt das blutige Schwert und meint, das Verbrechen sei geschehen. Wie er aber den Knaben, von seinem treuen Knecht behütet, gesund und fröhlich wiederfindet, meint er, ein Wunder sei geschehen. Er befiehlt, das Thor weit zu öffnen, eilt in voller Rüstung dem blutgierigen und siegestrunkenen Herzog entgegen und streckt ihn mit einem einzigen Schwert nieder. Als ihm die Großen des Reiches nach dieser Heldenthat die Krone nochmals überreichen wollen, lehnt er sie ab, nimmt von seinem Weibe wehmüthigen Abschied und zieht mit seinem Knecht in die Welt hinaus. Nach fünfzehnjährigem Wandern finden wir ihn zum Schluß, an Leib und Seele gebrochen, an der samländischen Küste zwischen Kreuzen und Gräbern, elend und frierend wieder im Anblick der Begräbnißfrau, die er mit Entsetzen in einer frisch gegrabenen Oeffnung kauern sieht. Mit Erstaunen sieht er, wie der mittlerweile herangewachsene Prinz ihn huldigend begrüßt, wie auch die Königin naht, ihn mit derselben Liebe wie früher zu empfangen und ihm an ihrem Herzen eine Ruhestatt zu bereiten. Da erkennt er das Wahnsinnige seiner Sehnsucht, er will das unselige Weib, dem er so lange nachgejagt, dem Tode weihen. Wie er die letzte Reiherfeder verbrennt, sinkt die Königin zur Erde und kann ihm nur noch sterbend künden, daß sie sein Glück gewesen sei bis in den Tod. Während der König sich über die Leiche stürzt und ebenfalls vom Leben scheidet, neigt sich die Begräbnißfrau, die dem offenen Grabe entstiegen ist, über Beide und singt ihren schauerlichen Todtengesang.

Die ursprünglichste, kräftigste und gelungenste Gestalt des Sudermann'schen Dramas ist des Königs treuer Knecht, Hans Lorbaß. Sie giebt dem Werke, so sehr es seine Zweige auch im Licht einer allgemeinen Menschheitsfrage spielen läßt und seinen mystischen Zug aus dem Lande der Mitternachtssonne empfangen hat, einen charakteristischen ostpreußischen Erdgeruch. Lorbaß ist nicht der gewöhnliche Gefolgsmann, der keinen eigenen Willen hat und sich vor seinem Herrn wie ein Hund duckt. Knecht ist er nur aus unbegrenzter Liebe und Verehrung für seinen Prinzen und König, dem er zugleich als Warner und Freund zur Seite

ſteht. Er beſitzt den Muth, ihm zu widerſprechen, ſeine Gedanken zu errathen und für ihn zu handeln. Dem prahleriſchen Herzog von Gothland, der mit ſeinen Seeräubern ein Schrecken des Meeres iſt, tritt er ſelbſtbewußt und gewaltig, auf ſein Schwert geſtützt, vor die Augen und hat für deſſen Drohungen nur kalten Hohn. Früher ein richtiger Bluthund wie die Andern iſt er im Verkehr mit dem Prinzen in ſeinen Empfindungen verfeinert und ſelbſt eine Herrennatur geworden. Von der Leiche des geliebten Fürſten bricht er nach dem Norden auf, um in dem verlotterten Gothland die Rolle eines Rächers und Retters zu ſpielen. Charakteriſtiſch für ihn iſt ſchon der Name. Lorbaß kommt nur in Oſtpreußen vor, hat dort aber als derbes Schimpfwort große Verbreitung gefunden. Namentlich in Königsberg bedeutet es ſo viel wie grober, roher Kerl, Lümmel. Etymologiſch iſt dem Wort ſchwer beizukommen, das Grimm und Sanders in ihren deutſchen Sprachſchatz nicht aufgenommen haben. Es iſt weder deutſchen noch ſlawiſchen Urſprungs. Einen ähnlich klingenden Namen „Lurbas“ giebt man im Mitauiſchen, in Gegenden, wo viel Hölzer geſchnitten werden, dem Keil, mit dem die Bretſchneider den Schnitt erweitern, um der Säge eine freiere Bahn zu ſchaffen. Im Ermlande, alſo ebenfalls in Oſtpreußen, verwandelt ſich bei derſelben Hantirung die Bezeichnung für den Keil, der vor den Stützen des Gerüſtes eingeſchlagen wird, in „Lorbe“. Oskar Schade, der ausgezeichnete Germaniſt, der ſeit mehreren Jahrzehnten an der Königsberger Univerſität ſeiner Wiſſenſchaft zahlreiche Jünger zugeführt und auf unſere Bitte den verſteckten Urſprung dieſes Wortes verfolgt hat, iſt der Meinung, daß man bei dem Worte Lorbaß die Vorſtellung des Keiles und Klotzes auf einen klobigen Menſchen übertragen habe. In die Schriftſprache iſt das Wort aber nicht aufgenommen worden; den Zugang dazu hat ihm erſt Sudermann mit ſeinem Drama eröffnet. Für die Darſtellung des wilden, ſtruppigen, langhaarigen Menſchen mit der bärenmäßigen Tapferkeit und dem treuen Herzen konnte man ſich keinen vorzüglicheren Darſteller als Herrn Niſſen denken. Er ſah aus, als habe er ſchon zu Zeiten der heidniſchen Preußen im heiligen Hain Romowe geweilt und den Göttern blutige Opfer

dargebracht, ein Mammuth in Menſchengeſtalt. In der Scene des vierten Aktes, wenn Lorbaß den kleinen Prinzen umbringen will, aber durch deſſen rührende Kindlichkeit überwältigt wird, ihn entzückt an ſein Herz drückt und auf ſeinen Armen dem Volke zeigt, gewann ſich Herr Niſſen auf offener Scene den ſtärkſten Beifall des Abends.

Erſt in zweiter Reihe kommt der König, eine Figur, die uns mit der Inbrunſt ihrer Sehnſucht ergreift, mit der aber auch mancherlei Unklarheit verbunden iſt. Er erſcheint als Werkzeug eines teufliſchen Willens, der ihn ins Verderben lockt, und dieſer Druck, der auf ihn ausgeübt wird, iſt ſo gewaltig, daß ſeine Perſönlichkeit darüber zu kurz kommt. Es hält ſchwer, mit ihm zu fühlen und zu leiden, ſich ihm menſchlich zu nähern. Daß er dem weiblichen Geſchlecht gehuldigt habe, hören wir nur, wir ſehen es niemals und können es ihm daher ſchwer glauben. Die an Wahnſinn ſtreifende Sehnſucht nach der idealen Frau, zu der es ihn in ein Wolkenkuckucksheim lockt, wirft er in die eine, die Verachtung der ihm erreichbaren Frauenhuld und -gunſt in die andere Schale. In dem langen fünfaktigen Drama kommt keine einzige Liebesſcene vor. Die Leidenſchaft des Mannes, den wir uns als Held des Ganzen denken ſollen, berührt nicht die Erde, ſondern hängt in der Luft. Sudermann hat dieſen Mangel wohl empfunden und zwiſchen den dritten und vierten Akt, leider unvermittelt und ohne überzeugende Kraft, eine Buhlſchaft zwiſchen dem König und der Dienerin der Königin, der ſchönen Unna Goldhaar, eingeſchoben. Damit iſt aber wenig erreicht, weil dieſe Epiſode nicht motivirt und veranſchaulicht wird. Grade an der Figur des Königs, der eine dämoniſche Perſönlichkeit mit ſtarkem Sinnenleben ſein müßte, macht ſich ein Mangel an geſtaltender Kraft bemerkbar. Selbſt ein Künſtler wie Herr Kainz vermochte ſie bei der Aufführung im Deutſchen Theater Januar 1899, trotzdem er den ganzen Zauber ſeiner Sprechkunſt aufbot, nicht aus dem Abſtrakten in volle Lebensfülle umzuwandeln. Sie entglitt immer wieder ſeiner geſtaltenden Kunſt, ſo energiſch er ſie auch anpackte. Frau Geßner ſah als Königin madonnenhaft ſchön und lieblich aus, ihre Sprache war aber nicht frei von

eintöniger Süßigkeit, während doch die Angſt, daß ihr der Verliebte verloren gehen könne, ihre Seele tiefer bewegen und ihre Worte charakteriſtiſcher geſtalten müßte. Den Herzog von Gothland gab Herr Müller mit der wilden phantaſtiſchen Rohheit, die der Dichter verlangt, die Begräbnißfrau Fräulein Dumont mit ſtarrer bleicher Miene und unheimlicher Grabesſtimme. Die Inſcenirung im zweiten Akt, wenn von dem Turnier die Rede iſt, genügte nicht den Anforderungen, die man an eine große Bühne ſtellen darf, und die Pauſen, während deren die Scene umgebaut wurde, währten leider ſo lange, daß die Illuſion bedenklich ins Schwanken kam. In den „drei Reiherfedern“ verbindet ſich etwas von der Märchenſtimmung der „Verſunkenen Glocke“ Hauptmann's mit dem grübleriſchen Myſtizismus, der Ibſen's „Peer Gynt“ erfüllt. Vieles darin wirkt opernhaft, ſo daß man glauben möchte, in dem Werk ſtecke eine muſikaliſche Seele, die zu erlöſen einem Komponiſten vorbehalten bleibt. Die Abwendung von allem äußerlich Theatraliſchen ſpricht für das vornehme Streben Sudermann's. Wir glauben aber, daß er bei der Verfeinerung ſeines Stoffes bis an die äußerſte Grenze angelangt iſt und daß er bei der Betonung des Stimmungsvollen, Märchenhaften und Symboliſchen nicht weiter gehen darf, ohne die Bühnenwirkung ſeiner Arbeiten zu beeinträchtigen.

Gerhart Hauptmann und seine neuesten Dramen.

Seit der lärmenden Aufführung von Gerhart Hauptmann's „Vor Sonnenaufgang", Herbst 1889, die in einer erregten Kampfesstimmung zwischen Beifall und Zischen verlief und endlich die schlanke Figur, das blasse bartlose Gesicht des blonden Dichters auf der Bühne des Lessingtheaters zeigte, ist jedem seiner Werke eine ruhige und sachliche Würdigung durch die Betriebsamkeit von Freund und Feind erschwert worden. Auf der einen Seite sah man in seinen Stücken eine Offenbarung, deren man sich nur durch gläubige Hingabe würdig machen könne, auf der andern eine Herausforderung, die im Namen des guten Geschmacks und der reinen Kunst zurückgewiesen werden müsse. Seine Anhänger verkündigten, daß mit ihm ein neues klassisches Zeitalter der Poesie anbräche, seine Gegner zeigten nicht übel Lust, in ihm eine Gefahr für die öffentliche Moral zu sehen und ihm das Dichten von Polizei wegen verbieten zu lassen. Dieser Widerspruch hat sich noch immer nicht beruhigt, wohl aber an Schärfe verloren, seitdem Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke" in so ganz andere Bahnen einlenkte, als ihm die meisten seiner Gefolgsleute vorzeichnen wollten und sich nach der Bevorzugung des Häßlichen und Widerwärtigen plötzlich zu der Schönheit der deutschen Märchenwelt und Waldromantik bekehrte. Damit hatte sich der Naturalismus, die photographische Wiedergabe des Wirklichen, im Grunde selbst zerstört und die Phantasie sich ihres guten alten

Rechts wieder bemächtigt. Der Dichter ſchien mit jedem ſeiner Werke ein Anderer werden zu wollen, nach Form und Inhalt in eine neue Haut zu ſchlüpfen und ſeine Freunde, die ihn äſthetiſch und literarhiſtoriſch zu faſſen ſuchten, in arge Verlegenheit zu bringen. Gerade die Schwierigkeit dieſer Aufgabe reizte aber die kritiſchen Stimmen, ſich immer lauter vernehmen zu laſſen und eine wahre Fluth von Abhandlungen in die Welt zu ſetzen, von denen die eine durch die andere erdrückt wurde. Jetzt erhalten wir ſogar eine umfaſſende Arbeit über den Autor, die an Ernſt und Gründlichkeit alles früher über ihn Geſchriebene übertrifft, ſo wenig ſie auch darauf rechnen kann, unbedingte Zuſtimmung zu finden. Sie rührt von Paul Schlenther her, der im Verein mit Otto Brahm durch die Begründung der „Freien Bühne“ und ſeine eifrige kritiſche Thätigkeit zu einem Bannerträger der Hauptmann-Gemeinde geworden iſt, und führt den Titel „Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und ſeine Dichtung.“ Erſchienen iſt ſie im S. Fiſcher'ſchen Verlag in Berlin, in dem alle Werke des Dichters mit vielen ſeiner naturaliſtiſchen Nachfolger veröffentlicht worden ſind.

So hätte Hauptmann bereits mit fünfunddreißig Jahren einen Biographen gefunden, der einen Band von zweihundertſiebzig Seiten braucht, um ſeinen Ruhm zu verkünden, noch bevor er auf der Höhe ſeines Lebens und, wie wir hoffen und wünſchen, ſeiner Kunſt angelangt iſt. Der Verfaſſer legt ſein Buch, das er ein „kleines Werk“ nennt, ſeiner Gattin, der trefflichen Berliner Hofſchauſpielerin Paula Conrad, zu Füßen, die er die „erſte, dem Dichter kongenialſte Darſtellerin des Hannele“ nennt. Dem Titelblatt iſt die Reproduktion einer Fechner'ſchen Photographie Hauptmann's in Kabinetformat vorgeſetzt worden mit der charakteriſtiſchen, bedeutenden Stirn und dem immer noch bartloſen, aber von den Spuren des Kämpfens und Schaffens nicht unberührt gebliebenen Geſicht. Auch ſonſt fehlt es dem Werke nicht an allerlei Bilderſchmuck. Das Geburtshaus des Autors in Salzbrunn, wo ſein Vater ein anſehnliches Gaſthaus „Zur Krone“ beſaß und leitete, bekommen wir zu ſehen. Wir erblicken ihn als zartes Knäblein, wie er mit neugierigen

Augen in die Welt schaut und die Hände auf das rechte Bein seines neben ihm sitzenden Vaters legt. Dann folgt der siebzehnjährige Hauptmann, dem die langen blonden Haare auf die Schultern fallen, während er, das märchenhaft zarte Gesicht auf den linken Arm gestützt, in einem Buche liest. In seinem Atelier in Rom erblicken wir ihn als dilettirenden Bildhauer, in hellgrauem Ueberwurf zwischen Büsten und Geräthschaften vor einem Relief sitzend, die Rechte auf den Modellirstab gestützt. Den Schluß dieser Abbildungen macht sein Landhaus in Schreiberhau, zu dessen langer Veranda Bäume und Büsche üppig emporstreben. Es wird nicht nur eine ausführliche Analyse seiner Werke geboten, sondern auch Alles zusammengetragen, was sich über seine Herkunft, seinen Entwickelungsgang und seine Familienbeziehungen in Erfahrung bringen ließ. Der Forschertrieb des Biographen geht bis zu den Großeltern zurück und zieht nicht nur Eltern, Frau und Kinder bis auf die jüngst Geborenen, sondern auch Onkel und Tante, Brüder, Schwäger und Schwägerinnen in die Unsterblichkeit hinein, die er seinem Helden zuweist. Das Ganze ist nicht nur ein Werk liebender Bewunderung, sondern fast bedingungsloser Vergötterung. Man merkt es dem Verfasser an, wie sauer es ihm geworden ist, zwei oder drei Mal flüchtige und bescheidene Ausstellungen zu machen, wenn es beim besten Willen nicht anders ging. Schlenther sagt in seiner Widmung des Werkes, bei welcher er sich aus dem Zwiespalt zwischen Kritiker und Gatte in den Humor Fritz Reuters flüchtet, indem er das Citat braucht „Denn Du büst die Negste dortau, as Fru Pastern seggt," daß er nicht urtheilen, sondern nur darstellen wolle. Uns würde das Buch, aufrichtig gesagt, lieber sein, wenn dies Versprechen wirklich in Erfüllung gegangen wäre. In Wahrheit ist es aber ein Hymnus für Hauptmann, verbunden mit einem freundschaftlichen Händedruck für Alle, die an der Förderung seiner Werke theilgenommen haben, und eine Ironisirung der Uebrigen, die an dem Schaffen des Dichters etwas auszusetzen haben und in Folge dessen als geistige Parias behandelt werden. Dergleichen Einseitigkeiten befähigen Schlenther in besonderem Maße zu der Rolle eines Parteiführers und

Agitators. Wir möchten nur nicht zugeben, daß die höchsten Aufgaben der Kritik, welche die feinsten Unterschiede und Nuancen in der Werthschätzung der Künstler und Kunstwerke erheischt, auf diesem Wege gelöst werden können. Mit dem Hurrah des Eroberers und dem Niedermetzeln des Feindes kommt man in der Kritik, die eine nachschaffende Kunst sein und sich auf viele Töne verstehen soll, schwerlich aus.

Aber Hauptmann soll nun ein Mal eine Idealgestalt der deutschen Literatur, eine Art Lohengrin sein, der die nach ihm träumerisch verlangende deutsche Bühne aus den unsauberen Händen der Tantièmenmarder befreit, wobei man nur vergißt, daß die Aufführungen der „Versunkenen Glocke" und des „Fuhrmann Henschel" auf ihren Autor einen Goldregen haben herniederfallen lassen, wie er in dieser gesegneten Fülle nicht einmal den Blumenthal und Schönthan, den von Schlenther am meisten gehaßten Dramatikern, zu Theil geworden ist. Dem Verfasser des „Probepfeil", der doch sicherlich ein witziger Kopf und ein liebenswürdiger Vertreter des Salondramas ist, werden seine „Wunderwerke" ironisch unter die Nase gehalten. Heinrich Bulthaupt, einer unserer tüchtigsten Bühnenästhetiker, dessen „Dramaturgie der Klassiker" ihn ohne Zweifel in die vordere Reihe unserer Kritiker stellt, hatte sich erlaubt, in Weimar bei einer Jahresversammlung der deutschen Shakespearegesellschaft einen glänzenden Vortrag über „Shakespeare und den Naturalismus" zu halten, in dem er die Liebesscenen in „Romeo und Julia" mit der Liebesscene zwischen Alfred Loth und Helene in „Vor Sonnenaufgang" verglich. Man wird sich erinnern, mit welchem rauschenden Beifall dieser Vortrag aufgenommen wurde als geistvolle und humoristische Befreiung von falschen Theorien und Kunstwerken, als jedenfalls berechtigter Widerspruch gegen die Uebertreibungen solcher Stimmführer, für welche es eine ernsthaft zu nehmende dramatische Kunst erst mit der Begründung der „Freien Bühne" giebt. Schlenther braucht nicht weniger als acht Seiten, um sich mit dem „Professor aus Bremen und Auchdramatiker", dem „Wanderredner aus Bremen" und wie die Bezeichnungen sonst lauten, auseinanderzusetzen. Daß uns der

Qualm, der mit der Verheißung des Zukunftsdramas verbunden war, den Ausblick auf viele für die Ewigkeit geschaffene Meisterwerke der Poesie zu verschleiern drohte und daß es höchste Zeit war, mit einigen scharfen und eleganten Schwerthieben den Nebel zu theilen, ist doch unzweifelhaft und Niemand dürfte gegenwärtig über den Standpunkt, von welchem „Vor Sonnenaufgang" geschrieben ist, weiter hinaus sein als der Dichter der „Versunkenen Glocke". Damit hat Hauptmann weit mehr den „Bulthäupten", um den ironisch gemeinten Pluralis des Kritikers auch für uns anzuwenden, als seinem Biographen Recht gegeben.

Rasch wie die Uebertreibung im Haß ist auch die Uebertreibung in der Liebe. Schlenther spricht von seinem Helden mit Vorliebe in derselben Weise wie wir von regierenden Fürsten reden, mit bloßer Nennung des Vornamens. „Gerhart" macht zu Schiff eine Reise um die westliche Küste Europas und flugs erscheint er dem Biographen in der Beleuchtung Lord Byrons, auch wenn er keinen „Childe Harold" von dieser Fahrt heimbringt. In Malaga ist Hauptmann Zeuge der tiefsten Erniedrigung, bis zu welcher ein Weib herabsinken kann. Er wird in seinem Abscheu vor dieser Gemeinheit geschildert, zugleich aber auch mit Christus verglichen, welcher die allzu schnell Richtenden, als sie gegen die Sünderin Steine aufheben wollen, fragt, ob sie sich frei von Schuld fühlen? Ein groß entworfener Roman, der das eigene Leben des Dichters abspiegeln sollte — als er ihn 1888 in Zürich plante, war er gerade sechsundzwanzig Jahre alt — aber in Wirklichkeit niemals über die ersten Anfänge hinausgekommen ist, wird in die Nähe von Gottfried Keller's „Grünem Heinrich" und Dickens' „David Copperfield" gestellt. Wie wohlwollend und aufmunternd spricht Schlenther von all den Herrschaften, die mit der „Freien Bühne" und dem „Deutschen Theater" unter der Brahm'schen Direktion etwas zu thun haben! Bedingungslos nennt er das Deutsche Theater die erste deutsche Bühne. Lorbeerkränze werden für Else Lehmann, die „Treffliche", für die Regisseure Meery und Hachmann, für die Schauspieler Rittner und Pauly geworfen. Dagegen wird Hermann Sudermann, der für uns ebenfalls eine Spitze des

modernen deutschen Dramas bezeichnet, nur ein Mal ganz flüchtig und auch nur als Verfasser des „Ewig Männlichen" genannt. Eine scharfe Bemerkung über junge Dichter, die im Gegensatz zu der Zurückhaltung Hauptmann's es lieben, anerkannte Schriftsteller wie Spielhagen und Hopfen sich zu väterlichen Freunden zu machen, um sich durch sie fördern zu lassen, schien auf den Dichter der „Ehre" gemünzt zu sein, aber der Verfasser hat nachträglich eine solche Auslegung als unzutreffend erklärt. Selbst als Vorleser seiner Dramen erhält Hauptmann eine schmeichelhafte Censur, obwohl Schlenther selbst erwähnt, daß seinem Organ der Lispelton anhaftet und er durch einen Stockschnupfen an der Entfaltung seiner stimmlichen Mittel gehindert wird. Man sollte meinen, daß ein Künstler wie Joseph Kainz, der erste Sprecher der deutschen Bühne, auch etwas vom Wesen des Vortrags verstehen müsse. Wir können versichern, daß die Ansicht unseres Kainz über des Dichters Begabung für den dramatischen Vortrag der Schlenther'schen Meinung gerade entgegengesetzt ist.

Trotz dieser Einseitigkeiten und Uebertreibungen ist das Werk wegen des darin waltenden scharfen Verstandes und des liebevoll zusammengetragenen Materials ein interessantes und fesselndes Buch, das jedem künftigen Biographen Hauptmann's unentbehrlich sein wird. Wir sehen den Knaben vor uns, wie er als jüngster von vier Geschwistern in dem schlesischen Kurort Obersalzbrunn heranwuchs, zwar unberührt von dem Hoteltreiben, dem sein Vater als redlich denkender Geschäftsmann vorstand, aber doch oft genug verletzt von abstoßenden Bildern ungebändigter Trinklust, die er in seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" festgehalten hat und durch die er zu einem grundsätzlichen Verächter alkoholischer Getränke erzogen worden ist. Schlenther nennt ihn einen kleinen, schlanken, blonden Prinzen, der den Fremden durch sein still in sich gekehrtes Wesen auffiel, sich aber am Spiel mit Leidenschaft betheiligte, unter den wilden Jungen ein wildester war und nach längerer Trennung von seinen Geschwistern der Freude des Wiedersehens durch einen keck ausgeführten Ballettanz nach eigenster Erfindung Ausdruck geben konnte. Er war immer ein schlechter Schüler sowohl in

der Dorfschule in Obersalzbrunn, wo man ihm die Genusregeln der lateinischen Grammatik einpauken wollte, wie auf der städtischen Realschule erster Ordnung am Zwinger in Breslau, wo er auf Quinta drittehalb Jahr hängen blieb und sich nur im deutschen Aufsatz auszeichnete. Mittlerweile verlor der Vater des Dichters sein Vermögen, weil das Badepublikum entweder ausblieb oder sich damit begnügte, statt des edlen Rebensaftes Pilsener Flaschenbier zu trinken. Der Gasthofbesitzer selbst hatte keine Ahnung davon, daß seine Pferdetränke später einmal als heilkräftiger Kronenquell seinen Besitzer zum Millionär machen würde, gab sein Hotel auf und übernahm die Restauration in dem neueingerichteten Bahnhof in Niedersalzbrunn.

Der fünfzehnjährige Bursche, der noch immer auf Unterquarta saß, kam zu einem Onkel in die Gegend von Striegau in Pension, einem Manne von streng religiöser Denkungsart, der mit Frau und Schwägerin den herrnhuter Geist auch auf seinen Pflegebefohlenen zu übertragen suchte. Dieser hielt es aber in dem Zwangsverhältniß nicht lange aus und da er die Neigung zeigte, aus Lehm oder Wachs allerlei Karikaturen zu kneten, wurde er 1880 auf die Kunstschule in Breslau gebracht. Im Oktober eingetreten, zog er sich bereits nach drei Wochen wegen seines Benehmens eine direktoriale Verwarnung zu, wurde alsbald von der Anstalt ausgeschlossen, dann wieder zu Gnaden aufgenommen, verließ die Kunstschule aber nach zwei Jahren, durch den Unterricht wenig gefördert, außerdem so kränkelnd, daß die Lehrer ihn für schwindsüchtig hielten. Er erwarb sich noch schnell die Berechtigung zum einjährigen freiwilligen Dienst und erreichte es durch die Empfehlung seiner Breslauer Lehrer, daß er Ostern 1882 an der Universität Jena als Student der Geschichte immatrikulirt wurde. Nach einem Jahre hielt er es auch hier weder in den akademischen Hörsälen noch an den Bierbänken aus, reiste zu Schiff nach Italien und richtete sich sogar in Rom ein Bildhaueratelier ein. In der ewigen Stadt erkrankte er am Typhus und schwebte lange in Lebensgefahr. Dann wollte er im Mai 1885, als er nach Berlin zurückkehrte, Schauspieler werden, nahm Unterricht bei dem früheren Direktor des

Straßburger Stadttheaters, Alexander Heßler, besann sich aber bald eines Anderen, verheirathete sich mit der Tochter eines Großkaufherrn, nachdem zwei andere von dessen fünf Töchtern sich mit Hauptmann's Brüdern vermählt hatten, und zog als junger Ehemann von dreiundzwanzig Jahren nach dem östlich von Berlin gelegenen Vorort Erkner. Hier weilte er vier Jahre, wurde Vater von drei Knaben und Mittelpunkt einer Schriftstellerkolonie, die sich zwischen dem See und dem Kiefernwald von Erkner gebildet hatte, und zu welcher Originalgeister wie Bruno Wille, Wilhelm Bölsche und Leo Berg gehörten. Unstät und reiselustig wie er war und immer geblieben ist, verlebte er einige Monate, mit wissenschaftlichen Studien beschäftigt, in Zürich. Als er nach Erkner zurückkehrte, hatte er sich dichterisch bereits bethätigt, zuerst mit einem dramatischen Gedicht „Das Erbe des Tiberius", das im Oktober 1884 bei Adolf L'Arronge eingereicht, aber von ihm alsbald abgelehnt wurde, dann zu Otto Devrient nach Jena wanderte, von diesem zuerst verlegt, nach Jahr und Tag zwar aufgefunden, aber ebenfalls als unaufführbar zurückgewiesen wurde. Vor die Oeffentlichkeit trat Hauptmann zuerst mit einem byronisirenden Epos „Promethideuloos", von dem bei seinem Erscheinen im Sommer 1855 Karl Bleibtreu sagte, daß es an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Holz der üblichen Poetasterei titanenhaft überrage. Der Kritiker sicherte sich mit dieser Empfehlung den unleugbaren Anspruch, Hauptmann zuerst entdeckt zu haben. Der Dichter war indessen mit seiner Schöpfung selbst so wenig zufrieden, daß er die Exemplare aus dem Buchhandel zurückzog und einstampfen ließ. Schlenther nennt das Ganze locker, verschwimmend, formlos, findet aber im Einzelnen manche verheißungsvolle Schönheiten. Den Stoff bot die Seereise nach Italien. Hauptmann legt sich die dichterische Maske eines knabenhaften Jünglings vor, den er Selin nennt, und erzählt bei dessen Erlebnissen und Empfindungen seine eigenen. Ganz konventionell ruft er die Muse an und den Genius des Traumes. Er bedient sich der Allegorie und geht noch nirgends in realistisches Detail ein. Rom, Malaga, Barcelona und Neapel haben ihn zu Visionen und Betrachtungen

verschiedener Art angeregt. In Erkner wurde im Jahre 1887 die novellistische Studie „Bahnwärter Thiel“ vollendet, in welcher die Nachtstimmung einer kleinen Vorortstation mit dem alten schwindsüchtigen keuchenden Wärter geschildert wird, wie er den Blick auf die Rüdersdorfer Kalkberge richtet, wo er sich den Tod geholt hat. Dann brachte die „Freie Bühne“ mit der Aufführung des Dramas „Vor Sonnenaufgang“ dem bis dahin unbekannten Dichter die Erlösung. An diesem Punkt setzt in dem Schlenther'schen Buche die biographische Arbeit aus, um von der dramaturgischen Betrachtung seiner Werke abgelöst zu werden. Der Dichter erwarb in seinen schlesischen Thälern Grund und Boden, machte aber von Schreiberhau fortwährend größere und kleinere Reisen. Im Sommer 1894 begab er sich mit Frau und Kindern sogar auf mehrere Wochen nach Amerika, um alte Freunde zu besuchen. Als er sich durch den Mißerfolg des „Florian Geyer“ auf's Tiefste gedrückt fühlte, wurde er durch die Verleihung des Wiener Grillparzerpreises zu neuem Schaffen wieder aufgerichtet. Luftveränderung, physisch und geistig genommen, scheint für Hauptmann und die Freiheit seines poetischen Gestaltens eine Nothwendigkeit zu sein.

Die literarische Bedeutung Hauptmann's beruht auf zehn Dramen, die im Laufe von neun Jahren erschienen sind und von großer Arbeitsfreudigkeit und Beweglichkeit der Phantasie Zeugniß ablegen. In Bezug auf die Wahl der Stoffe und ihre Behandlung sind diese Stücke unter einander so verschieden wie nur möglich. Ein organischer Zusammenhang läßt sich zwischen ihnen kaum nachweisen. Man hat das Gefühl, daß die fertige Arbeit den Autor weiter nicht mehr beschäftigte, daß sie für ihn ein abgefallenes Blatt war und daß er daran dachte, die nächste Frucht unter anderen Einwirkungen von Sonne und Boden reifen zu lassen. Wir besitzen von ihm drei Volksdramen, zwei Familienstücke, zwei Lustspiele, ein historisches Drama, eine Traumdichtung und ein Märchen. Dreimal läßt sich der Einfluß Ibsen's deutlich nachweisen. In „Vor Sonnenaufgang“ stehen der Nationalökonom Alfred Loth, der Ingenieur Hoffmann und der Arzt Schimmelpfennig ungefähr in demselben Verhältniß zu ein-

ander, wie Greger's Werle, Hjalmar Ekdal und Doktor Relling in der „Wildente“. Bei dem „Friedensfest“ hat Hauptmann die Erinnerung an die „Gespenster“, bei den „Einsamen Menschen“ der Gedanke an „Rosmersholm“ nicht verlassen. Die lustige Handlung seines „Collegen Crampton“ nahm Form und Gliederung an, als er Molières „Geizigen“ im Herbst 1891 im Berliner Theater sah. Die Prozeßkomödie des „Biberpelz“ läßt sich ihrer ganzen Anlage nach mit dem „Zerbrochenen Krug“ von Heinrich von Kleist und der preußische Amtsvorsteher mit dem holländischen Dorfrichter vergleichen. In „Florian Geyer“ hat sich Hauptmann bemüht, die Spuren des Goetheschen „Götz“ zu wandeln. Am schwersten dürfte es nachzuweisen sein, was den äußeren Anlaß zur Vollendung des „Hannele“ gegeben hat. Schlenther bemüht sich, die Entstehung der Fabel aus einem Jugendgedicht Hauptmann's zu erklären, worin dieser die Himmelssehnsucht eines von ihrem Pflegevater mißhandelten Bettelkindes schildert. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß die christliche Mystik in den „Brüdern Karamazow“ von Dostojewski nicht ohne Einfluß auf den Verfasser von „Hannele“ geblieben ist. Bei Dostojewski ist das Mitleid mit den Opfern menschlicher Grausamkeit etwas Hohes und Heiliges. Der Glaube an Gottes Weisheit und Güte geräth zwar einen Augenblick in's Schwanken, aber der Gedanke an den Erlöser beruhigt die Zweifelnden wieder und Qual und Schmerzen werden als eine Art Auszeichnung für die aufgefaßt, mit denen Gott in seinem himmlischen Reich große Dinge vorhat. In dem Kapitel „Der Großinquisitor“ läßt Dostojewski ebenfalls Christus auftreten, wenn auch in einem anderen Zusammenhang. Aber Naturalistisches und Mystisches vereinigt sich bei ihm in ähnlicher Weise wie in „Hannele“.

Die Wirkung dieses Stückes liegt wesentlich in der Gegenüberstellung dieser beiden Sphären, in dem heftigen Ruck, den der Zuschauer in seiner Seele empfindet, wenn die häßlichen und zerlumpten Bettler, die lüderlichen Weibsbilder bei Seite geschoben werden und die drei lichten, mit Rosen geschmückten Engel sowie das weißgoldene Gewand des Schullehrers, der sich in Christus verwandelt, sichtbar werden. In solchen ausgeklügelten

Gegenſätzen ſchwelgt die Phantaſie unſeres Dichters. Neben einem Haufen Schmutz und Elend, der noch erbärmlicher geſchildert wird als die Wirklichkeit iſt, ſteht ein Strauß mit parfumirten Roſen, neben der Schaale mit bitteren Mandeln eine ſolche mit ſüßen. Man wird mit dem Empfinden und Geſchmack der Leute rechnen müſſen, denen das Zurückgreifen auf die kirchliche Legende des Mittelalters wider den Strich geht, ein Mal, weil ſie die Bühne auf ein kindliches Niveau herabſchraubt, und zweitens, weil ſie einen bloßen Gaumenkitzel für einen Theil des Publikums bildet, dem nichts Einfaches mehr ſchmecken will. Im Mittelalter waren die geiſtlichen Lieder und Spiele von dem Hauch eines beſtimmten Orts, einer beſtimmten Zeit umgeben. Man ſang ſie und trug ſie vor zu Weihnachten und Oſtern, um die Geburt und die Auferſtehung des Heilands zu feiern. Man feierte auch die Heiligen an ihren Tagen im Kalender. Etwas unſagbar Starkes und Mildes war in dieſer kirchlichen Poeſie enthalten, ein Troſt in böſen und eine Dankſagung in guten Tagen. Das Leben des Heilands, wie es ſich darin wiederſpiegelte, hatte neben dem Heiligen und Göttlichen zugleich etwas Ritterliches und Menſchliches, wodurch Chriſtus alle Herzen gewann. Dieſe „Gottesminne“ gehörte zu unſerer Volksſeele, zu der in ihr waltenden Frömmigkeit und Einfalt. Ebenſo begreift man es, wenn Luther in einem Brief an ſeinen Sohn Johannes dieſen bittet, recht fleißig und artig zu ſein, wenn er ihm von einem ſchönen luſtigen Garten erzählt, wo die frommen Kinder auf goldenen Pfeifen muſiziren und mit kleinen goldenen Armbrüſten ſchießen. An dieſen Brief Luther's wird Hauptmann gedacht haben, als er ſeinen „Fremden“ das ergreifende Gedicht von der Seligkeit ſprechen läßt, die eine „wunderſchöne Stadt“ iſt, „wo Friede und Freude kein Ende mehr hat. Ihre Häuſer ſind Marmel, ihre Dächer ſind Gold, rother Wein in den ſilbernen Brünnlein rollt“ u. ſ. w. Dieſe kindliche Frömmigkeit, mit den Schauern der Fieberphantaſie verſetzt, von Muſik und Geſang begleitet, im Mondſchein mit Engeln und dem Genius des Todes bis zur feierlichen Beſtattung des verſtorbenen Kindes verſchmolzen, iſt ein origineller ſceniſcher Effekt, eine Schule des Gruſelns und dient zur Wiederauffriſchung

abgenützter Nerven, weil gerade den Leuten, die Hauptmann am lebhafteſten zuſtimmen, der Geiſt des Religiöſen am meiſten abhanden gekommen iſt.

Selbſtverſtändlich wird Hauptmann wegen ſeiner Anlehnungen von Niemandem getadelt werden, da die Selbſtſtändigkeit ſeiner Dichtungen hierdurch keinerlei Einſchränkung erfährt. Es iſt nur intereſſant zu beobachten, wie ſeine Phantaſie aus einer Stoffwelt in die entgegengeſetzte hinüberzuſpringen liebte und wie ſich dabei Stimmungen ſeiner erregbaren Seele durch Lektüre und Bühnenanſchauung plötzlich zu Dramen kriſtalliſirten. Sein perſönlichſtes Werk ſind die „Weber“, in dem er ſich am unmittelbarſten an Heimatheindrücke anlehnt und Selbſterlebtes verarbeitet hat, ſein unperſönlichſtes iſt die „Verſunkene Glocke“, in der uns die Erinnerung an Goethe, Shakeſpeare und vieles Andere garnicht mehr verlaſſen will.

Ebenſo verſchieden wie Stoff und Behandlung ſind die Schauplätze, auf denen dieſe Stücke ſpielen. Am meiſten zieht es ihn in Rübezahls Berge, in ſein ſchleſiſches Land hin, mit deſſen Eigenart er von Kindheit an bekannt iſt. „Vor Sonnenaufgang“ und die „Weber“ verrathen durch ihre Mundart ſogleich, wo ſie ſpielen. Ebenſo werden wir durch den Dienſtmann im „Collegen Crampton“ an Breslau erinnert und der Maurer Mattern in „Hannele“, ſowie der alte Wittichen in der „Verſunkenen Glocke“ ſprechen gleichfalls ſchleſiſch. Das „Friedensfeſt“ und „Einſame Menſchen“ führen uns in die öſtlichen Vororte von Berlin. Dort ſind wir in einem Landhauſe auf dem Schützenhügel bei Erkner, hier in einer Villa bei Friedrichshagen mit dem Ausblick auf den Müggelſee. In „Florian Geyer“ ſind Würzburg, Rothenburg und Schweinfurt die Hauptorte der im Jahre 1525 ſpielenden Handlung. In dieſen Stücken befinden wir uns bald auf dem Dorf unter einer großen Anzahl von Perſonen, die kommen und verſchwinden und in den „Webern“ ſogar die Entwicklung eines Helden als Mittelpunkt des Ganzen verhindern, bald im geſchloſſenen Raum unter wenigen Perſonen, die in dem Zwang ihrer Vereinigung geſchildert werden. Der Dichter ſuchte ſich in's Gleichgewicht zu bringen, indem er auf

ſein düſterſtes Werk, die „Weber“, ſein heiterſtes, den „Collegen Crampton“, folgen ließ. Jedes Mal, wenn eins ſeiner Stücke nicht durchdrang, flüchtete er ſich in die freie Phantaſiewelt, um trübe Erfahrungen abzuſchütteln. So kam er nach dem „Biberpelz“ zum „Hannele“ und nach dem „Florian Geyer“ zur „Verſunkenen Glocke“, um im „Fuhrmann Henſchel“ wieder der „Menſchheit ganzen Jammer“ vor uns aufzurollen.

In den vierziger Jahren erregte der Königsberger Maler Carl Hübner mit ſeinem Bilde „Schleſiſche Weber“, das ſpäter durch die Lithographie vielfach verbreitet wurde, großes Aufſehen. Es war ein ſozialiſtiſches Tendenzgemälde und aus der Stimmung hervorgegangen, in welche die Bevölkerung durch die Noth und das Elend der armen Leinen- und Baumwollenweber in jener Gegend verſetzt wurde. Durch die neuen Maſchinen und die Veränderungen im Verkehr und Abſatzgebiet war die Lage der Arbeiter eine ſo troſtloſe geworden, daß ſie ſich zu Gewaltthätigkeiten hinreißen ließen, denen nur durch das Einſchreiten der bewaffneten Macht ein Ende gemacht werden konnte. Hübner zeigte auf ſeinem Bilde das Comptoir eines großen Leinwandgeſchäftes, in welchem die fertig geſtellten Waaren gerade abgeliefert werden. Sie gehen durch die Hände von Leuten, die ſie auf ihre Güte prüfen und theils als unbrauchbar zurückweiſen, theils mit kargem Lohn bezahlen. Der ſchreiende Gegenſatz zwiſchen der Wohlhabenheit, die kein Herz für das darbende Volk hat, und der bitterſten Armuth wurde auf dem Bilde offenbar. Es war ein Mahnruf an die Gebildeten und Beſitzenden, ſich ihrer Brüder anzunehmen, die in Elend und Unwiſſenheit verkommen.

Wer ſich dieſes Gemäldes erinnert, wird im erſten Aufzug des fünfaktigen Schauſpiels „Die Weber“ oder, wie es im Dialekt heißt, „De Waber“ von Gerhart Hauptmann bei ſeiner Aufführung durch die Freie Bühne im Neuen Theater eine Illuſtration zu der von Hübner wiedergegebenen Scene gefunden haben. Die Situation iſt genau dieſelbe. An einem Maitage liefern die Weber von Peterswaldau am Fuße des Eulengebirges ihre Waare im Hauſe des Fabrikanten Dreißiger ab. Die

Aermſten kommen in einem bejammernswerthen Aufzuge daher. Sie ſind zerlumpt und von Entbehrungen aller Art ſo gebeugt, daß ſie ihre Klagen kaum vorzubringen wagen. Der Expedient Pfeifer hat an den Sachen allerlei auszuſetzen. Er weiſt den Arbeitern die wenigen Groſchen an, ſchreckt aber mit barſchen Worten Jeden ab, der eine Bitte wegen Vorſchuß oder Unterſtützung vorbringen möchte. Die Meiſten würgen ihr Elend hinunter, nur der rothhaarige Bäcker, ein dreiſter, redegewandter Burſche, bringt laute Klagen vor und ſchildert die verzweifelte Lage der Leute. Da Pfeifer ihn nicht zum Schweigen bringen kann, ruft er ſeinen Prinzipal, den Fabrikanten, herbei. Dreißiger iſt ein entſchloſſener Mann, der den Arbeitern zu imponiren weiß. Er fühlt wohl, daß nicht alles in Ordnung iſt, aber er ſucht ſein Gewiſſen zu betäuben und jede Schuld von ſich abzuwälzen. Er legt es den Leuten in den Mund, ihm zu beſtätigen, daß er kein Tyrann, kein Leuteſchinder ſei und glaubt wunder wie edel zu handeln, wenn er einen Knaben, der ein Packet Parchend hergetragen hat und im Gefühl der Schwäche und des Hungers wie ein Klotz auf die Erde fällt, zur Pflege auf ſein Zimmer bringen läßt. Dem trotzigen Bäcker weiſt er kurzweg für immer die Thür, und als die Uebrigen ſich klagend um ihn drängen, weiß er ſich in ſeiner egoiſtiſcher Selbſtzufriedenheit nicht anders zu helfen, als indem er ſie an ſeinen Expedienten verweiſt. So bleibt wieder alles beim Alten und die Noth des Einzelnen ſchreit zum Himmel.

Im zweiten Akt befinden wir uns in der Hütte des Häuslers Anſorge im Eulengebirge, wo Weiber und Kinder von früh bis ſpät an ihren Webſtühlen ſitzen und arbeiten. Sie ſind krank, ſie betteln um Brod und ſind faſt blöde geworden in ihrer menſchenunwürdigen Exiſtenz. Da kommt in Moritz Jäger ein flotter Huſar als Reſervemann in die Heimath zurück. Er hat nicht nur friſchen Lebensmuth, ſondern auch ein paar Thaler mitgebracht, ſo daß er etwas draufgehen laſſen kann. Er rüttelt die verkommene Geſellſchaft auf und bringt ſie zum Bewußtſein über ihre Lage. Was Alle empfinden, aber nicht in Worte zu kleiden wiſſen, drückt er mit aufreizender Rede aus. Er öffnet

ihnen die Augen und lehrt sie, ihr Elend zu sehen. Was nützt es, daß der alte Häusler darüber jammert, daß er dem Bauern die Zinsen nicht zahlen kann und aus seiner Hütte ausziehen muß, wo jeder Nagel eine durchwachte Nacht und jeder Balken ein Jahr trocken Brot ist? Nicht auf das Grübeln, sondern auf das Handeln kommt es an! Der Husar liest ihnen das eben entstandene Weberlied vor, das drohend und racheschnaubend gegen die Unterdrücker vorgeht und dessen erste Verse lauten: „Hier im Ort ist ein Gericht, noch schlimmer als die Vehmen, wo man nicht erst ein Urtheil spricht, das Leben schnell zu nehmen. Hier wird der Mensch langsam gequält, hier ist die Folterkammer, hier werden Seufzer viel gezählt als Zeugen von dem Jammer.“ Die Arbeiter spitzen die Ohren, sie berauschen sich an den Worten, sie stürzen auf einzelne Kraftausdrücke des Liedes wie Wölfe auf einen Bissen und ihre Erregung macht sich in dem Verzweiflungsschrei Luft, daß es so nicht länger gehen könne, daß wirklich etwas geschehen müsse.

Gerhart Hauptmann hat dieselbe Zeit wie der Maler Hübner im Auge gehabt und dieselben Menschen, die dieser dramatisch verwerthet. Als geborener Schlesier ist er mit den Zuständen in diesen Fabrikgegenden, mit Land und Leuten wohlvertraut. So konnte es ihm gelingen, ein schauerliches Bild menschlichen Jammers vor unseren Augen zu entfalten und ihm alle Farben der Wirklichkeit zu geben. Sein Stück ist fast durchweg im Dialekt geschrieben. Nur die wenigen Personen aus den gebildeten Kreisen, die darin auftreten, sprechen hochdeutsch. Mit welcher krassen, erbarmungslosen Natürlichkeit der Dichter das Elend des Volkes zu schildern weiß, ist aus seinen früheren Stücken, besonders aus der Schnapstragödie „Vor Sonnenaufgang“ zur Genüge bekannt geworden. Die Weber sind feiner in der Charakterisirung des Einzelnen gearbeitet, wenn auch die zarte psychologische Verästelung der Motive, die den „Einsamen Menschen“ einen besonderen Werth verleiht, durch die Natur des Stoffes ausgeschlossen war. Hauptmann's Stärke liegt in seinem Talent, die Figuren haarscharf auseinander zu halten, sie mit wenigen Zügen für unsere Phantasie lebendig zu machen, sie an

eine Situation, die uns in Mitleidenschaft zieht, förmlich festzuklammern. Er hat nicht weniger als fünfzig redende Personen auf die Bühne gebracht. Jede einzelne hebt sich auf's Schärfste von der anderen ab. Sie treten wie ausgemeißelt aus der Stimmung des Ganzen heraus. Etwas wie schwüle, ermattende, den Athem bedrückende Gewitterluft weht uns aus dem Stücke entgegen. Es erfüllt uns mit namenloser Traurigkeit, wir glauben den Hülferuf rettungslos Ertrinkender zu hören. Der Aufschwung aus der thierischen Erstarrung im Elend zur trotzigen Auflehnung gegen die Gewalt, das Aufdämmern der Ahnung, daß es auch für diese Elenden irgendwo, im Himmel oder auf Erden, ein Recht geben müsse, hat dem Schluß des zweiten Aktes eine hinreißende Wirkung verliehen. Hier setzt der Beifall der Zuschauer stets am vollsten und ehrlichsten ein.

Wäre es dem Dichter vergönnt gewesen, auch in den folgenden drei Akten des Stückes seine Situation so gleichmäßig vorwärts zu bewegen, so hätten wir ein vollwerthiges Drama erhalten. Aber Hauptmann krankt in seinen Bühnenarbeiten unaufhörlich daran, daß er sich in die Ausmalung des Zuständlichen verliert, daß er immer mehr kleine und überflüssige Charakterzüge zusammenträgt und darüber vergißt, wozu die Figuren eigentlich da sind. Drama heißt Handlung. Es fällt uns nicht ein, dieselbe mit dem Siebenmeilenstiefel abzumessen und die Häufung von Ereignissen als Vorzug oder Bedingung eines Theaterstückes gelten zu lassen. Jede fortschreitende, innerlich nothwendige Entwickelung von Empfindungen ist im Sinne des Dramas eben so gut Handlung wie eine Kette sensationeller Begebenheiten. Aber die Bühne duldet keinen vollständigen Stillstand der Scene, keine müßige Wiederholung des Angeschauten, kein fortwährendes Herumbohren in derselben Situation. Mit der Charakteranalyse muß der echte Dramatiker endlich ein Mal zum Schluß kommen und dann wie der Marschall Vorwärts losgehen.

Genau so verhält es sich in den „Webern". Der dritte Akt spielt in einem Gasthause in Peterswaldau. Die Scene ist als Genrebild vortrefflich, hat aber mit dem Stück wenig zu

ſchaffen, denn was der Wirth und die Wirthin ſowie ein hinzukommender Reiſender in ſeiner vorlauten und nichtsſagenden Ueberlegenheit über den Nothſtand ſchwatzen, weshalb der Huſar Moritz Jäger ſich über ihn luſtig macht, iſt uns ebenſo gleichgültig, wie das wilde Drohen eines Schmieds, den der Gendarm wegen ſeines aufrühreriſchen Weſens vor den Staatsanwalt bringen will. Dieſer Aufzug iſt weiter nichts als ein verwirrender, von der Hauptſache ablenkender Bilderbogen, denn daß die Leidenſchaften aufgewühlt ſind und das Weberlied von den ſich zuſammenrottenden Maſſen überall geſungen wird, hätte im vierten Akt in einer kurzen Uebergangsſcene ebenſo gut ausgeführt werden können. Wie ganz anders hätte der Rachehymnus auf unſere Phantaſie gewirkt, wenn wir ihn zum erſten Male im Chore vor den Fenſtern des Fabrikanten Dreißiger vernommen hätten, der behaglich in ſeinem Zimmer ſitzt und mit dem Pfarrer Karten ſpielt, als der wüthende Haufe gegen ihn heranzieht! So ſind wir gegen die Wirkung des Liedes, das wir ſchon zwei Mal gehört hatten, merklich abgeſtumpft und es können uns nur die einzelnen Umſtände des Aufruhrs tiefer intereſſiren. Moritz Jäger wird zuerſt gefaßt und nach einem kurzen Verhör von dem Polizeiverwalter und dem Gendarm abgeführt, die mit Entſchloſſenheit, um die Ruhe wieder herzuſtellen, gegen die Arbeiter vorgehen. Aber ſie werden über den Haufen gerannt und die wilde Schaar dringt mit dem befreiten Jäger an der Spitze in die Wohnung ein, die von ihrem Beſitzer verlaſſen worden iſt. Eine wahnwitzige Plünderung bereitet ſich vor und die irrſinnigen Phantaſien des alten Häuslers Anſorge geben dieſem Akt einen ſtark melodramatiſch gehaltenen Abſchluß.

Es iſt bezeichnend, daß jeder Aufzug der „Weber“ an einem anderen Orte ſpielt. Aber auch in jedem Akt treten neue Perſonen auf und zwar als Mittelpunkt für entſcheidende Situationen. Man hat das Gefühl, daß in einem Album ein Blatt nach dem andern umgelegt wird. Anſtatt das Intereſſe des Publikums wenigen Perſonen ungetheilt zuzuwenden, greift Hauptmann aus der Maſſe bald Dieſen, bald Jenen heraus, wer ihm gerade in den Wurf kommt und ſtellt ihn in den

Vordergrund. Im Schlußakt ſchiebt er uns wieder eine neue Weberfamilie vor die Augen, den alten Hilſe, der, während der Aufſtand immer mehr um ſich greift, ſtill und beſcheiden bei ſeiner Arbeit bleibt. Er ſchilt das Alles Satanswerk, obwohl ihn die Noth ebenſo wie die Uebrigen drückt und ſein Weib beim Spinnen das Augenlicht eingebüßt hat. Aber als ſein Enkelkind mit einem ſilbernen Löffel angerannt kommt, den es bei der Plünderung gefunden hat, ſchickt er das unrechte Gut ſofort wieder zurück. Um ſo entſchloſſener iſt Hilſe's Schwiegertochter Louiſe, eine Megärennatur, die nach Rache und Blut lechzt und ſich wie toll in den Haufen der Kämpfenden ſtürzt, denn ſchon iſt Militär angerückt, um den Aufruhr niederzuſchlagen. Der Kampf wogt hin und her, Leute ſtürzen fort und kommen, Schüſſe krachen. Aber der alte Hilſe ſetzt ſich ruhig an ſeinen Webſtuhl und fängt zu arbeiten an, denn hier hat ihn ſein himmliſcher Vater hergeſetzt und hier muß er bleiben. Während er die Tritte und Hebel bewegt, kracht von draußen eine Salve. Eine Kugel trifft ihn, er ſinkt lautlos zur Seite. Sein Enkelkind kommt ins Zimmer gelaufen, ruft: „Grunsvaterla!“ und blickt ängſtlich auf den Leichnam. Darüber fällt der Vorhang. Unſeres Erachtens hat ſich Hauptmann den Schluß des Stückes gründlich verdorben. Es wird nämlich in den vorausgehenden Scenen wiederholt davon geſprochen, daß die Kugeln ins Haus einſchlagen. Der alte Mann wird ausdrücklich gewarnt, ſich vor's Fenſter zu ſetzen. Er ſagt, er wolle ſeine Pflicht thun. Das bedingt aber nicht, daß er abſichtlich die Gefahr heraufbeſchwört und ihr zum Opfer fällt. Die Situation hätte nur Sinn, wenn der alte Mann mit den Arbeitern zugleich ſterben wollte. Aber im Gegentheil! Er will ja leben und ſchaffen, ſo lange ſeine Kraft ausreicht. Pſychologiſch und dramatiſch richtig wäre es geweſen, wenn Hilſe, ohne von den einſchlagenden Kugeln etwas zu wiſſen, im Gefühl ſeiner Gottergebenheit ſich an den Webeſtuhl geſetzt hätte.

Meiſterhaft iſt in den „Webern“ die Charakterzeichnung und der Dialog, die ein äußerſtes Maß von Naturwahrheit erreichen. Der Griff in das Elend der Maſſe iſt kühn und mit ſo gleich-

mäßiger, tiefer Kraft ausgeführt, daß unſer Gefühl auf's Stärkſte erregt wird. Freilich fehlen alle Momente einer befreienden und beruhigenden Weltanſchauung. Am Ende fühlen wir nur, wie an unſeren Nerven gezerrt, wie unſere Stimmung gewaltſam herabgedrückt wird. Können ſich wirklich ſo viel Häßlichkeit, Verkommenheit, Krankheit und wüſte Leidenſchaft in einem Raum zuſammendrängen, ohne daß dieſer Winkel durch einen ſchwachen Lichtſchein erhellt wird? Wir glauben, daß die Natur gütiger ſei und mehr Erbarmen kenne, als unſere Naturaliſten ihr zugeſtehen wollen. Das polizeiliche Verbot des Stückes und ſeine ſpätere Freigabe erwieſen ſich im September 1894, als es im Deutſchen Theater zur öffentlichen Aufführung gelangte als wirkſamſtes Agitationsmittel und ſicherten ihm an dieſer Bühne eine lange Reihe von Wiederholungen.

„College Crampton" ſchildert eine Geſellſchaft, die wir bis zu einem gewiſſen Grade Alle kennen, Menſchen, die keine Ausnahmenaturen ſind, ſondern ihrer Stellung, ihrer geiſtigen und ſittlichen Beſchaffenheit nach dem Durchſchnitt angehören. In dem Stück werden keine Fragen aufgeworfen und beantwortet, keine düſteren Leidenſchaften und Laſter zum Ausgangspunkt der Handlung genommen, keine Erforſchungen der dunkeln Gebiete des Lebens verſucht. Alles iſt einfach, klar und natürlich. Kein Wunder, daß die Zuſchauer, die man längere Zeit mit Vorliebe durch alle Gattungen von Jammer und Verzweiflung geſchleift hatte, aufmerkſam zuhörten und immer wärmer wurden. Nicht das Abſonderliche, die Schrulle, die uns von Manchem als Poeſie aufgezwungen wird, hat ſie intereſſirt, ſondern der Ausdruck der geſunden, ſchlichten Vernunft. Hauptmann hat ſich aus dem früheren Schmutzmaler und krankhaften Grübler auf ein Mal in einen feinen Humoriſten verwandelt, der die Widerſprüche des Lebens belächelt und, ohne im Geringſten die Rolle des Weltverbeſſerers zu ſpielen, nach einem Ausweg aus ihnen ſucht. Statt einer kunſtvoll gegliederten Fabel bringt er nur eine einzelne Perſon zur dichteriſchen Ausführung, allerdings ſo, daß wir ſie ſchließlich bis auf Herz und Nieren zu kennen glauben.

Der dramatiſche Aufbau iſt ihm dabei Nebenſache. Der Inhalt des erſten Aufzuges hätte ſich ohne Gewaltſamkeit mit dem Inhalt des zweiten verſchmelzen, der dritte ganz beſeitigen laſſen, da die Figur, welche das Stück trägt und zuſammenhält, in ihm nicht vorkommt. Man erſtaunt, wie wenig ſich der Dichter die Vortheile, welche die Bühne jedem Schriftſteller bietet, zu Nutze macht. „College Crampton“ iſt ein Stück mit einer einzigen Rolle, auf welche von allen Seiten unaufhörlich charakteriſtiſche Beziehungen fallen. Vier Akte hindurch kommt der Träger der Handlung, wenn man von einem ſolchen überhaupt ſprechen darf, nicht von der Bühne, er redet entweder ſelbſt oder es wird zu ihm oder über ihn geredet, von der erſten bis zur letzten Scene. Dieſe Methode der pſychologiſchen Zerfaſerung bringt nur eine ſchwache dramatiſche Bewegung hervor, trotzdem befinden wir uns in einer gewiſſen Spannung, weil wir von der Wahrheit der Schilderung durchdrungen ſind und Intereſſe daran haben, in das Geheimniß dieſes Seelenlebens immer weiter eingeführt zu werden. Es wird kein beſonderer Ort der Handlung genannt, aber aus verſchiedenen Andeutungen muß man auf eine Stadt wie Breslau ſchließen. Die beiden erſten Akte ſpielen ſich in der Kunſtakademie, in dem Atelier des Malers Crampton ab, der als Profeſſor an derſelben angeſtellt iſt. Hauptmann, der ſich früher einmal als Bildhauer verſucht hat, dürfte für die Schilderung dieſer Sphäre eigene Erfahrungen verwerthet haben. Crampton iſt ein Künſtler, der beſſere Tage geſehen hat, mit dem es aber jetzt ſchnell bergab geht. Früher hat er die Anerkennung eines Genelli für ſeine Arbeiten und die Protektion eines kunſtliebenden Herzogs gefunden, jetzt iſt von ſeinem Talente nur noch ein wirres Träumen und Phantaſiren über die Kunſt übrig geblieben. Der Lehrerberuf ekelt ihn an, er erkennt das Mechaniſche des Akademielebens, das Fruchtloſe ſeiner eigenen Thätigkeit. Weil er nicht arbeitet, iſt er in beſtändiger Geldverlegenheit und um das Elend zu vergeſſen, das er dadurch über ſich und die Seinigen bringt, hat er ſich einem troſtloſen Kneipenleben in die Arme geworfen. Er kommt oft ganze Nächte nicht nach Hauſe und iſt in einer ſo ſchlimmen Lage,

daß seine Sachen im Atelier versetzt und die Möbel in seiner Wohnung versiegelt werden müssen. Er ist ein gutgearteter, etwas eitler und überaus schwacher Mensch, der wohl noch ab und zu aufbrausen kann, wenn er sich in seinem Stolze zurückgesetzt fühlt, aber nicht mehr im Stande ist, sich aus dem Sumpfe herauszureißen. Die Seinigen haben ihn verlassen bis auf seine Tochter Gertrud, die ihrem Vater treu zur Seite steht und dem Lieblingsschüler des Meisters ihren Kummer unter Thränen eröffnet. Der junge Maler Strähler ist der Bruder eines reichen Fabrikanten, er ist seinem Lehrer aufrichtig zugethan und empfindet für das Mädchen bald eine tiefe Zuneigung. Inzwischen zerfällt die letzte Hoffnung, an die sich Crampton noch geklammert hatte, in Trümmer und er wird zum Bettler. Sein früherer Beschützer, der Herzog, der die Akademie besichtigen will, besucht die Ateliers der andern Professoren, aber nicht das seinige und zugleich erhält er seine Entlassung als Lehrer der Akademie.

Der dritte Akt, der nur lose mit dem Ganzen verknüpft ist, schildert Gertrud im Hause des reichen Fabrikanten, dessen Bruder die Atelliereinrichtung Crampton's aufgekauft hat und neben seiner Liebe auch die Rettung des unglücklichen Mannes im Auge behält. Crampton ist verschwunden und der Dienstmann, der bei ihm als Faktotum dient, will seinen Aufenthalt nicht verrathen. Im vierten Akt, dem originellsten, finden wir ihn im Hinterzimmer einer Kneipe, wo er eine traurige Existenz führt. Er raucht den ganzen Tag, spielt Karten, liest, weil seine Nerven bereits den Dienst versagen und er nicht schlafen kann, alles durcheinander und bestellt sich ein Seidel Bier nach dem andern. Er ist so weit heruntergekommen, daß er darüber nachdenkt, ob er sich nicht an ein Paar Stubenmaler verkaufen soll, die ihm einen Antrag machen. Dann greift er wieder zur Guitarre und träumt sich beim Singen eines italienischen Volksliedes in eine Künstlerexistenz hinein, von der ihm thatsächlich Nichts mehr übrig geblieben ist. Die Stimmung dieser Scenen ist von Hauptmann mit großem Talente getroffen worden. Der traurige, von einem Talglicht erhellte Raum mit dem armseligen Bett und Waschbecken in der Ecke, erfüllt von Tabaksqualm und dem Ge-

ruch der Bierneigen, mit der Gesellschaft gutmüthiger, aber roher Leute in den daneben befindlichen Restaurationsräumen, dazu der verlotterte Mann mit dem Künstlerhut und dem malerischen Ueberwurf des Paletots, wie kam das in dem Gespräch trostlos und närrisch zugleich zum Ausdruck! Daß Hauptmann in der Schilderung dieser Umgebung Maß zu halten gewußt hat, spricht am entschiedensten dafür, daß sein Talent an Reife bedeutend gewonnen hat. Crampton wird aus seiner verzweifelten Lage durch seinen Schüler befreit, der ihn bei dem Wirth auslöst und vorgiebt, ihm eine andere Wohnung suchen zu wollen. Strähler redet ihm ein, er müsse das Portrait seiner Schwägerin malen. In Wahrheit bringt er ihn aber in seine eigene Wohnung, von der er einen Theil mit den von Crampton gekauften Sachen genau so eingerichtet hat, wie dessen früheres Atelier in der Akademie war. Dieses Zurückkehren in seine Welt mit den braven Menschen, die den alten Mann in ihre Mitte aufnehmen, damit er sich in einer geordneten Existenz am Glück seiner Kinder erlabe, hat nicht verfehlt, einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer zu machen. Es drückte sich in dieser Situation eine Kraft des Gemüths, eine Wärme des Gefühls und zugleich eine Leichtigkeit des Humors aus, die wohl die Wenigsten dem Dichter zugetraut haben werden. Dieser Humor verdient noch besonders hervorgehoben zu werden. Er ist ganz eigner Art, naiv, kurz angebunden, immer aus dem Herzen hervorquellend, weich und doch nicht empfindsam, eine duftige Blüthe echt deutscher Gefühlsweise. Er schlägt niemals in die gewöhnliche Komik um und hat noch weniger mit den großstädtischen Fabrikerzeugnissen des Witzes etwas zu thun.

Der Dichter kann sich seiner redlichen Arbeit und seines Erfolges freuen. Hoffentlich übertreiben aber seine Freunde sein Verdienst nicht und hüten sich, ihm seine theatralischen Mängel als Vorzüge auszulegen. In keiner Kunst ist die Komposition etwas Nebensächliches, am allerwenigsten in der dramatischen. In dieser Beziehung hat Hauptmann noch unendlich viel zu lernen. Aber wie es ihm gelungen ist, seines krankhaften Pessimismus Herr zu werden, dürfen wir hoffen, daß er bei

seinen späteren Arbeiten auch die Gesetze der Bühne genauer kennen lernen und besser befolgen werde. Dann wird der Feinheit und Genauigkeit seiner psychologischen Kleinmalerei die straff zusammengehaltene Einheit der dramatischen Handlung zu Hülfe kommen und die Wirkung, welche seine Figuren von der Bühne herab ausüben, noch wesentlich verstärken.

Georg Engels ist ein Darsteller des Crampton, wie er in solcher Vollendung weit und breit nicht wiedergefunden werden dürfte. Schon die Maske mit dem stilisirten Künstlerkopf, dem Wurf der langen ergrauten Locken, dem breiten Vollbart und dem weichen verträumten Gesicht mit dem gutmüthigen unstäten Blick bereitete einen großen Genuß. Und wie lebte und wuchs die Figur vor unseren Augen in der reizbaren Empfindlichkeit, in der ein Gran Größen- und Verfolgungswahn steckte, der Unbeholfenheit in praktischen Dingen, den idealen Anwandlungen, denen der Sturz in die ödeste Prosa des Lebens stets auf dem Fuße folgte. Das war eine große, zwischen Weinen und Lachen gestellte Charakterschöpfung, aus der immer neue Töne herausklangen, mit der wir im Spaß wie im Ernst jeden Augenblick mitfühlten und die mit Recht eine glänzende Aufnahme gefunden hat.

Hauptmann nennt den „Biberpelz", der September 1893 im Deutschen Theater zum ersten Mal gespielt wurde, eine Diebeskomödie. In Wirklichkeit ist es eine drastische Schilderung des Volkslebens in der Umgegend von Berlin, mit kräftigen satirischen Lichtern, wobei eine schlaue und verschlagene Wäscherin mit ihren diebischen Gelüsten ein ganzes Dorf zum Besten hält und dabei zum Schluß von dem Amtsvorsteher wegen ihrer Tüchtigkeit nachdrücklich belobt wird, während dieser einen harmlosen Privatgelehrten für einen lebensgefährlichen Kerl erklärt und ihm eine Majestätsbeleidigung andichten möchte. An der Schlauheit des Volkes, auch wenn es uns keineswegs achtungswerth erscheint, wird der Witz des Gebildeten, auch wenn er sich in einer einflußreichen Stellung befindet, zu Schanden. Man sehe sich nur diese Frau Wolff an, die mit ihrem Mann und ihren zwei Töchtern in einem elenden Hause an der Spree haust,

ſich aber mit allerlei Plänen beſchäftigt, wie ſie es ſchuldenfrei machen und für Sommergäſte verlockend herausputzen könnte! Am Tage geht ſie in die Häuſer waſchen und benimmt ſich dabei ſo ordentlich, daß ſie den beſten Leumund genießt. Aber des Nachts ſtiftet ſie ihren Mann zu den ſchlimmſten Vergehen und Verbrechen an. Da werden Drathſchlingen für Rehe und Haſen gelegt, die von einem Schiffer gekauft und nach Berlin auf den Markt gebracht werden. Dem Rentier Krüger ſtiehlt das ſaubere Ehepaar in der Nacht aus ſeinem Grundſtück zwei Meter Knüppelholz und acht Tage darauf brechen ſie bei ihm ein und machen ihn um den ſchönen Biberpelz ärmer, den ihm ſeine Frau zu Weihnachten geſchenkt hat. Dieſer Pelz wandert ebenfalls zu dem Schiffer, der ſich, eine kurze Strecke von dem Dorf entfernt, ſeine rheumatiſchen Glieder darin einwickelt und in dieſem Koſtüm auch geſehen wird. Aber der Amtsvorſteher, dem man die Diebſtähle meldet und genaue Spuren zu deren Entdeckung angiebt, hat nur für Demokraten und Freidenker Intereſſe. Er macht ſich in Gegenwart des Diebes und des Hehlers über die ſeines Erachtens thörichten Verdachtsmomente luſtig. Er iſt nicht viel klüger als ſein Amtsdiener, der gern zu tief ins Glas ſieht und der Waſchfrau mit ihrem Mann noch die Laterne voranträgt, als ſie ſich auf den Weg machen, das Holz zu ſtehlen.

Der Gegenſatz zwiſchen der Bauernhütte und der Amtsſtube füllt die erſte Hälfte des Stückes aus und iſt mit prächtiger Anſchaulichkeit durchgeführt. Die Heldin des erſten Aufzuges iſt Frau Wolff, der Held des zweiten der Amtsvorſteher von Wehrhahn. Frau Wolff iſt eine Lady Macbeth des Dorfes. Ihr ganzes Thun und Sinnen iſt darauf gerichtet, ihren Mann, einen Schiffszimmermann, aus ſeiner Unentſchloſſenheit heraus und auf den Weg des Verbrechens zu drängen. Sie iſt Tag und Nacht auf Poſten, immer anſtellig und gewandt im Verkehr mit den Leuten, von einer hohen Meinung über das erfüllt, was ſie Bildung nennt, eine Diebsnatur, die es meiſterhaft verſteht, die Unſchuld vom Lande zu ſpielen. Ihren blöden ſchwerfälligen Mann, der die Gedanken im Kopfe und die Worte im Munde mühſelig verarbeitet, ſtößt ſie dahin, wo ſie ihn ge-

rade haben will. Ihre Töchter sind saubere Früchtchen. Die Eine dient beim Rentier Krüger, ist ihm aber weggelaufen, weil sie zu faul war, noch des Abends Holz in die Wohnung zu tragen. Es behagt ihr mehr, die Nächte auf dem Tanzboden zu verjubeln. Die Andere führt, obwohl sie noch die Schule besucht, bereits ein lüderliches Leben. Sie wird sich zur Alma, wie sie Sudermann in der „Ehre" gezeichnet hat, entwickeln. Der Abnehmer der gestohlenen Waaren, der Schiffer Wulkow, und der ewig angeheiterte Amtsdiener Mitteldorf gehören ebenfalls zu diesem ersten Akt, der Figuren von einer sprechenden Lebenswahrheit enthält, wie sie selbst Hauptmann in seinen gelungensten Werken nicht besser gerathen sind. All' diese Personen sprechen den Berliner Dialekt, den der Dichter mit derber Rücksichtslosigkeit zur Anwendung gebracht hat. Aber es verkehrt noch Jemand in der Bauernstube, ein gewisser Motes, Schriftsteller für Forstsachen, der früher ein Mal ein Auge eingebüßt hat, eine dunkle Existenz, der sich dadurch zu einer Stellung hindurcharbeiten will, daß er dem Amtsvorsteher Spionendienst leistet und wie dieser auf die verhaßten Demokraten fahndet.

Das ergiebt den Uebergang zum zweiten Akt, der in der Amtsstube vor sich geht. Der Vorsteher von Wehrhahn ist der Typus des schneidigen Landjunkers, der in seinem Bezirk gehörig aufräumen will und den Mangel an geistigen Eigenschaften durch herrisches Auftreten zu verdecken sucht. Er ist im Grunde genommen ein ganz unfähiger Patron, der nicht das einfachste Verhör zu leiten oder die geringste, auf der Hand liegende Maßregel zu treffen weiß. Er will sich nur nach oben einschmeicheln und spricht daher, während er in Wirklichkeit alle seine Pflichten vernachlässigt, von den höchsten Gütern der Nation, die er zu vertheidigen habe. Die Art, wie er mit seinem Schreiber und dem Amtsdiener, dem Polizeispitzel Motes und dem Publikum verkehrt, ist von Hauptmann mit köstlichem Humor und unzweifelhafter Lebenswahrheit wiedergegeben. Der Rentier Krüger kommt wegen des Holzdiebstahls zu dem Amtsvorsteher. Krüger ist ein alter, jähzorniger, dazu etwas schwerhöriger Mann, den

das Chicaniren auf der Amtsstube empört und der seiner Entrüstung Luft macht. Schlag auf Schlag folgen sich Einwürfe und Bemerkungen, immer der Situation und dem Charakter des Betreffenden angemessen. Hierzu kommt noch Frau Wolff, die Diebin, welche die Miene höchster Schuldlosigkeit aufgesetzt hat und die Scene zu einem humoristischen Terzett ersten Ranges erweitert. Hier lag die größte Wirkung des Abends, der sich thatsächlich auch Niemand entzogen hat.

Die drei Rollen waren im Deutschen Theater meisterhaft besetzt. Herr Engels schob die Charakteristik des Amtsvorstehers fast bis zu der Grenze, wo die Karikatur ansetzt, aber er erreichte eine außerordentliche Wirkung durch Maske, Spiel und Ton. Das Organ hatte er künstlich in die Höhe geschraubt und ließ es im Affekt heiser und gebrochen klingen, wie bei Jemandem, dem Etwas in der Kehle sitzt. Die Perrücke mit dem ganz kurz geschnittenen, glatt anliegenden Haar gab dem Gesicht etwas unglaublich Drolliges, komisch Erhabenes, Empfindliches und Unzufriedenes. Hierzu denke man sich ein Monocle im linken Auge, einen langen schwarzen Rock mit hoher Taille, eine dicke kurze goldene Uhrkette auf der Weste, einen Siegelring auf dem Zeigefinger, enge graue Beinkleider und hohe Inspektorstiefel. Herr Engels wußte in diese Figur das reichste schauspielerische Leben hineinzulegen. Dies aufgeregte Hin- und Herlaufen im Zimmer mit den Händen in den Hosentaschen und den in der Erregung aufgehobenen Rockschößen, dies thörichte Zwischenreden mit dem Anschein der höchsten Intelligenz, dies selbstgefällige Lächeln, diese vornehmthuende Zurückhaltung am Schreibtisch, dies Scepterschwingen mit dem langen Bismarckbleistift — es war einfach köstlich und unübertrefflich. Die reizende humoristische Charakterstudie reiht sich dem Professor Crampton des Künstlers würdig an. Konnte der „Biberpelz" am Leben bleiben, so mußte sich Herr Engels ein wesentliches Verdienst daran zuschreiben. Fräulein Lehmann spielte zum ersten Male eine Mutterrolle und zwar ganz ausgezeichnet. Das Derbe und Resolute, das Versteckte und Verlogene im Charakter der diebischen Frau Wolff, ihr Schwärmen für Bildung, die Art, wie sie ihren

Mann zum Verbrechen antrieb und den Kindern zu gleicher Zeit gute Lehren und ſchlechte Beiſpiele gab, das ganze verſchmierte Elend mit den gemeinen Regungen und glatten Worten fand in der Darſtellung der Schauſpielerin eine naturgetreue Wiedergabe.

Es ſollte aber anders kommen. Schon der dritte Akt bringt die Handlung nicht weiter. Er ſpielt wieder in der Hütte der Frau Wolff und knüpft an Situationen an, die wir ſchon zur Genüge kennen, ohne ſie zu erweitern. Das Stück fängt bedenklich an zu ſtocken. Anſtatt nun aber in der Folge dieſen Fehler wieder gut zu machen, bringt der Dichter im vierten Aufzuge eine genaue Wiederholung des zweiten. Wir ſind wieder in der Amtsſtube. Es wird wieder zwiſchen dem Vorſteher und dem Rentier Krüger geſtritten, nur mit dem Unterſchiede, daß es ſich nicht um das Holz, ſondern um den Pelz handelt. Das komiſche Durcheinanderſchreien wirkt lange nicht mehr ſo beluſtigend wie im zweiten Akt. Kurzum, das Stück will nicht vom Fleck rücken. Es dreht ſich wie ein Kreiſel um denſelben Punkt herum. Der Autor denkt keinen Augenblick daran, daß eine ganze Reihe von Motiven der Erledigung harren. Es iſt einleuchtend, daß ſich weder der beſtohlene Rentier Krüger noch der böswillig angeklagte Dr. Pfeiffer bei dem Stand der Dinge beruhigen werden. Wie die Pelzgeſchichte eigentlich ausgeht, erfährt kein Menſch. Wie dem Schuft Motes die Anſtiftung zum Meineid bekommt ebenſo wenig. Wir ſtehen mitten in der Handlung, wenn der Vorhang fällt. Das Stück wird einfach über's Knie gebrochen. Es könnte in dieſem Tempo ruhig noch Tage lang fortgeführt werden, wie es auf dem chineſiſchen Theater der Fall iſt, bei dem der Zuſchauer, wenn er nach Hauſe geht, auf die Fortſetzung der Handlung bei der nächſten Vorſtellung rechnet.

In der Geſchichte des Bauernkrieges und vor Allem in der Figur des fränkiſchen Edelmanns Florian Geyer, der im Jahre 1825 in Rothenburg die Führung der Aufſtändiſchen übernahm und ſie durch Einſtellung von Landsknechten zu der gefürchteten „ſchwarzen Schaar“ ausbildete, haben eine ganze Reihe von Dichtern einen dankbaren Stoff zu finden geglaubt. Von dem um die Mitte des Jahrhunderts viel geleſenen Erzähler Robert

Heller beſitzen wir einen dreibändigen Roman, der dieſes Thema behandelt, und die neueſte epiſche Geſtaltung rührt von Julius Wolff in der Erzählung „Das ſchwarze Weib“ her. Dazwiſchen liegen mehrere dramatiſche Arbeiten, unter Andern von J. G. Fiſcher und Genaſt, an die ſich längſt keine Bühne mehr erinnert. Zimmermann hat in ſeiner Geſchichte des Bauernkrieges das geſammte Material ſo fleißig und überſichtlich zuſammengeſtellt, daß ſich jeder Leſer ohne Mühe in die gewaltig erregte Zeit und den Aufſtand, der ganz Deutſchland in Mitleidenſchaft zog, verſetzen kann. Der gemeinſame Aufſchrei der Landbevölkerung über die grauſame Behandlung, die ihr zu Theil wurde, und der verzweifelte Muth, mit dem ſie das Joch abzuſchütteln gedachte, waren Vorboten einer neuen Zeit und mußten namentlich in unſeren Tagen, in denen man die Begriffe der Freiheit und Menſchlichkeit tiefer zu erfaſſen ſuchte, lebhaftes Intereſſe erregen. Bei Keinem aber mehr als bei dem Dichter der „Weber“, in deſſen Familie die Erinnerung an Elend und Armuth lebendig fortwirkte und deſſen Großvater noch ſelbſt vor dem Webſtuhl im Eulengebirge geſeſſen hat. Nachdem es Gerhart Hauptmann gelungen war, mit dieſem Stoff einen ſo weittragenden Erfolg zu erringen, ließ er ſich von einer ähnlichen noch breiteren Handlung anregen, die ihm durch die Geſchichte in allen Einzelheiten zugeführt wurde. So entſtand ſein Bühnenſpiel, wie er es nennt, „Florian Geyer“, in dem er einen Stoff fand, wie er ihn brauchte mit einer geknechteten Menſchenklaſſe, die gegen ihre Peiniger auftritt, zuerſt ſiegt und dann unterliegt, ſich aber gerade dadurch an unſer Mitgefühl und Erbarmen wendet.

Mit erſtaunlicher Gleichgültigkeit gegen Alles, was die Oekonomie der Bühne ausmacht, ſchrieb Hauptmann ſeine Dichtung. Den ganzen Bauernkrieg feſtzuhalten, wäre natürlich ein Ding der Unmöglichkeit geweſen. Er hielt ſich an den fränkiſchen Aufſtand, in dem am meiſten ein planvolles Vorgehen zu erkennen war und ein demokratiſches Reich für das ſüdweſtliche Deutſchland erſtritten werden ſollte. In Florian Geyer ſah er den Uebermenſchen von adliger Herkunft, der mit ſeinem Willen Alles fortriß und die Bauernbewegung dazu benutzen wollte, der

Zersplitterung Deutschlands ein Ende zu machen und ein einiges Volk zu schaffen. Barbarossa's Traum sollte durch ihn mittelst Blut und Eisen, wie es einer späteren Zeit vorbehalten war, zur Wahrheit gemacht werden. Aber wiederum sollte wie in den „Webern" das Volk der eigentliche Held des Dramas werden. Um diesen Eindruck zu erreichen, brachte er eine solche Masse von auftretenden und wieder verschwindenden Personen auf die Bühne, wie sie in einem Drama, das aufgeführt werden soll, kaum jemals auf einem Theaterzettel erschienen sind. „Florian Geyer" enthält einundsechzig Rollen und eine Menge Statisterie. Wahrscheinlich hat der Dichter ursprünglich einen noch größeren Personenaufwand gebraucht, da er für sein Stück zwei Theaterabende verlangte. Schließlich einigte man sich mit ihm dahin, daß man in dem Werk bedeutende Kürzungen vornahm und es, so gut es eben gehen wollte, fast vier Stunden hinter einander spielte. Nach dem Eindruck der ersten Aufführung läßt es sich garnicht sagen, welch namenloser Wirrwarr in der ursprünglichen Fassung dieser Dichtung geherrscht haben muß, denn sie hat noch jetzt etwas von einem dramatischen Urwald, in dem man oft die Hand vor Augen nicht sieht und vor lauter Gestrüpp keinen Schritt vorwärts kommt.

Trotzdem hat der Dichter bei der ersten Aufführung seines Stückes, Januar 1896, bis zum fünften Akt das dankbarste und empfänglichste Publikum gefunden, das er sich nur wünschen konnte. Mit wirklichem Heldenmuth ertrugen die Zuschauer die bleierne Schwere, die sich ihnen in Gestalt einer Exposition auf die Seele legte, wie sie in der gesammten dramatischen Literatur nicht zum zweiten Mal vorhanden ist. Ein Vorspiel und vier Akte braucht der Dichter, um den Stoff in seiner ganzen Fülle vor uns auseinanderzubreiten und uns in die Stimmung seiner Handlung hineinzuziehen. Er hetzt seine Figuren wild durcheinander, aber nicht um einen dramatischen Vorgang zu entwickeln, sondern um Erzählung an Erzählung zu reihen und uns klar zu machen, wie es auf den Schlössern und in den Schänken zu jener Zeit ausgesehen hat. In dem dunkeln Theatersaal saßen die Zuschauer und suchten sich vergeblich über die auftretenden

Perſonen klar zu werden. Kaum hatte man den Namen des Einzelnen feſtgeſtellt, ſo verſchwand er und machte einem Andern Platz und wieder befand man ſich in derſelben Rathloſigkeit. Eine ſolche an allen Gliedern ſchlotternde dramatiſche Kompoſition würde man ſich von keinem anderen Autor haben gefallen laſſen. Aber man erinnert ſich, daß der Dichter des „Kollegen Crampton", der „Einſamen Menſchen" und der „Weber" zu uns ſprach, man verhielt ſich theilnehmend und anerkennend, ſo weit es die Situation irgend erlaubte, und wartete von Stunde zu Stunde darauf, daß das eigentliche Drama nun endlich anfangen werde. Plötzlich begann es, um zehn Uhr, wenn die meiſten Theater ihre Zuſchauer bereits wieder entlaſſen, vor uns zu erſcheinen, erſchütternd und grauenvoll, ſpannend und athembeklemmend, eine Pein für alle Diejenigen, die nach einem ruhigen und feinen äſthetiſchen Genuß Verlangen tragen, und ein längſt erwarteter Kitzel für die Andern, die ſich des Hundebratens aus den „Webern" mit beſonderem Vergnügen erinnern und ſich den kalten Schauer über den Rücken laufen laſſen, um ihn nachher bei einer Flaſche guten Weins wieder zu vergeſſen.

Ein Dutzend gefangener Bauern in zerriſſenen Kleidern, durch Blut und Schmutz verunſtaltet, vor Hunger und Angſt zitternd, mit Stricken um den Hals, an denen ſie von den Siegern hin- und hergezerrt werden, boten endlich einen Anblick, wie ihn die Anhänger Hauptmann's brauchten. Dazu die Edelleute und Ritter trunken, nicht nur darüber, daß ſie den Fuß wieder auf den Nacken der beſiegten unglücklichen Bauern ſetzen konnten, ſondern auch wirklich berauſcht von den Getränken, die ihnen auf dem Schloß Grumbach's vorgeſetzt wurden, lallend und taumelnd! Das gab ein Bild, wie es ſich die Naturaliſten nur wünſchen konnten. Der Eine von den Edelleuten fragt, ob Niemand den Bauern mit einem Schwerthieb die Arme abhacken wolle. Alle ſchwingen derbe Hetzpeitſchen, laſſen ſie den Bauern um die Ohren knallen und machen einen ſolchen Lärm, daß der ſo lang zurückgehaltene Unwille des Publikums endlich losbricht.

Um uns herum wird gejohlt, geſchrieen, mit den Füßen geſtampft. Einige rufen „Schluß!", „Vorhang fallen laſſen!"

Darüber vergeht wohl eine Minute, auf dem Theater eine lange Zeit. Die ernsten vernünftigen Leute im Hause, die sich sagen, daß Schweigen auch eine Antwort und zwar eine sehr deutliche sei, sehen sich verlegen um. Die Gemeinde, die sich um Hauptmann schaart, sucht die Unwilligen durch Klatschen und Bravorufen niederzulärmen. Nachträglich muß sich jeder Unbefangene sagen, daß der geschilderte Vorgang auf der Bühne nichts Tragisches, sondern nur etwas unsäglich Trauriges hat. Alle tieferen Motive, die das Wesen der Kunst ausmachen, sind fortgelassen. Nur der brutale Stoff ist übrig geblieben und grinst uns in seiner eklen Nacktheit an. Um solche Wirkungen hervorzubringen, braucht man nur eine Anzahl hungernder und zerlumpter Kinder, die mit Streichhölzern handeln, von der Friedrichstraße zu einem Gastspiel im Deutschen Theater einzuladen und sich von ihnen erzählen zu lassen, wie der betrunkene Vater erst sie und dann die Mutter prügelt. Der Realismus dieses Peitschenknallens erinnert uns an ein Ansinnen, das Graf Tolstoi vor Kurzem bei der Aufführung seiner „Macht der Finsterniß" an die Direktion des kleinen Theaters in Moskau stellte. Er verlangte nämlich ganz ernsthaft, daß, um die Situation seines Bauerndramas glaubhaft zu machen, Mist auf die Bühne gefahren werden sollte. Beinahe haben wir es auch schon so weit gebracht.

Florian Geyer wurde, wie wir aus der Geschichte wissen, von seinem eigenen Schwager Wilhelm von Grumbach überfallen und mit seinem ganzen Anhang niedergemacht. Hauptmann läßt den Helden seines Dramas erschöpft, geschlagen und auf's Aeußerste gedemüthigt, mit verhängtem Visir zu seinem Schwager fliehen; der sich aber von ihm lossagt und ihm das Gastrecht verweigert. Geyer enteilt in ein Nebengemach und haart seines Schicksals. Inzwischen haben die trunkenen Ritter erfahren, wer unter dem Dache Grumbach's weilt, und wollen über Geyer herfallen. Dieser tritt ihnen, ein waffenloser Mann, mit der Leuchte in der Hand entgegen und erblickt die bis an die Zähne bewaffneten Männer mit den gezückten Schwertern. Er fragt jeden Einzelnen, wer er sei, und schleudert ihm dann den Ausdruck seiner Verachtung entgegen, bevor er von einem Pfeil des Schäferhans, der

damit für einen von Florian Geyer empfangenen Backenſtreich Vergeltung übt, getroffen wird und todt zu Boden ſinkt. Die Sache wurde übrigens im Deutſchen Theater nicht ſonderlich geſchickt gemacht und blieb in Folge deſſen vielen Zuſchauern unklar. Geyer ſtürzt zu Boden, die Ritter reißen ihm Stücke ſeiner Rüſtung ab. Von verſchiedenen Seiten ertönt der Ruf: „Florian Geyer iſt todt!“ Er wiederholt ſich und verhallt in der Ferne. Ein düſtres Nachtſtück von packender Wirkung und grauſiger dramatiſcher Kraft, das aber die unbegreiflichen Mängel in der Anlage des Stücks, das Zerfahrene, Verworrene und Zufällige ſeiner ganzen Kompoſition nur um ſo deutlicher erkennen ließ. Es iſt dabei wieder unwiderleglich klar geworden, daß Hauptmann meiſtens nur einzelne Scenen, aber kein ganzes Drama ſieht, daß er wohl Stimmungen mit vollendeter Kunſt auszuarbeiten, aber nichts Ganzes planvoll zu geſtalten weiß. Er bereitet immer vor, er holt aus und kommt nicht zum Schlage oder doch erſt ſo ſpät, daß unſere Theilnahme an den geſchilderten Vorgängen der Erſchöpfung nahe iſt. Die Anhänger Hauptmann's behaupten, daß er mit der alten Technik des Dramas, die ſich nun länger als zwei Jahrtauſende bewährt hat, aufräumen und eine andere, von ihm ſelbſt erfundene an deren Stelle ſetzen wolle. Vielleicht macht er uns aber ein Mal die Freude und beweiſt, daß die Trauben, die ſo hoch hängen, ihm nicht zu ſauer ſind und ſchreibt ein Stück nach guter alter Sitte mit Anfang, Mitte und Ende, mit allmählicher Steigerung, einem Höhepunkt und entſprechendem Niedergang der Handlung. Hat er das gethan, ſo wollen wir ihm gern glauben, daß er ein Drama im hergebrachten Sinne wohl ſchreiben kann, aber nicht will, während wir bis auf Weiteres vom Gegentheil überzeugt ſind und darin durch das Scenengemengſel in „Florian Geyer“ nur beſtärkt werden.

Das Vorſpiel, das auf dem Schloß „Unſer Frauen Berg“ in Würzburg vor ſich geht, verſpricht etwas. Der Biſchof iſt von allen Schlöſſern bis auf dies eine vertrieben worden. Wir hören von den Schandthaten der Bauern, die überall morden, wie man ſie ſelbſt gemordet hat, die Weinsberg genommen und

den Grafen Helfenſtein mit allen ſeinen Rittern erſchlagen haben. Es werden die zwölf Artikel vorgeleſen, in denen die Bauern die Grundlage zu einem neuen Staatsrecht entwerfen und die Dienſte bezeichnen, die ſie ihren Herren in Zukunft nicht mehr leiſten wollen. Die Auseinanderſetzung der Ritter über dieſe Forderung, das Gelübde der Treue für den Biſchof, die Entſchloſſenheit, der allgemeinen Noth im Lande ein Ende machen und Gewalt mit Gewalt beſiegen zu wollen, das Alles klingt ſchwungvoll und mächtig durcheinander. Der erſte Akt ſpielt in Würzburg und zeigt Florian Geyer in ſeiner unheimlichen ſchwarzen Rüſtung bei der Begründung des Bauernbundes. Unter den verſammelten Rittern erblicken wir auch Götz von Berlichingen. Wir hören von ſeinem Streit mit dem Biſchof von Bamberg. Die Glocken läuten. Von draußen vernehmen wir die zu Herzen dringenden Töne des „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott". In tiefer Ergriffenheit lauſcht die Verſammlung dem Reformationsliede. Dann raffen ſich alle auf, von wilder Kampfesluſt erfüllt. Florian Geyer zieht an der Wand mit Kreide einen Kreis und ſtößt ſeinen Dolch hinein. Jeder ſeiner Getreuen folgt ſeinem Beiſpiel, nennt den Namen ſeines Gegners und verſpricht ihn, indem er die entſprechende Handbewegung macht, „mitten in's Herz" zu treffen.

Im zweiten Akt ſind wir in Rothenburg in einem Wirthshaus. Ein Dudelſackpfeifer tritt auf. Ein fliegender Buchhändler folgt ihm und bietet allerlei Schriften an, die ſich auf die Reformationsbewegung beziehen. Es werden Volkslieder geſungen. Florian Geyer erſcheint in der Begleitung der ſchwarzen Marei, die von ſeinen Schritten nicht weicht, halb Käthchen von Heilbronn, halb Kundry. In dieſer Scene entwickelt Geyer den tieferen Gedanken, der ſeinem Kampf zu Grunde liegt und zur Einheit und Befreiung Deutſchlands führen ſoll. Er will ein deutſch-evangeliſches Oberhaupt an der Spitze ſeines Volkes ſehen, keinen Pfaffenkaiſer, ſondern einen Volkskaiſer. Während er von kühnen Entwürfen träumt, erfährt er, daß ſein Feldhauptmann Tellermann von den Feinden in Eiſen gelegt ſei, daß dieſe eine Schlacht gewonnen und nicht weniger als zwanzigtauſend Bauern

erſchlagen haben. Geyer ſtürzt nach Verleſung des Briefes, der dieſe Trauerbotſchaft meldet, verzweifelt davon. Der dritte Akt ſpielt in Schweinfurt. Er fällt am meiſten auseinander und iſt in Folge deſſen der eindrucksloſeſte des ganzen Stückes. Wir ſehen zuerſt einen Juden, der mit Florian Geyer unterhandelt, dann ein altes Weib mit ihrem in Kitzingen geblendeten Sohne, die unaufhörlich Gebete lallen. Der kranke Feldſchreiber Geyer's bleibt ſchließlich allein zurück, während die Uebrigen aufbrechen. Im vierten Akt dieſelbe Wirthshausſcene in Rothenburg wie im zweiten Akt, nur mit dem Unterſchied, daß es ſpät am Abend iſt. Der Wirth räth dem fahrenden Muſikanten, der ein Lied auf Florian Geyer anſtimmt, ſich bald ein anderes ſchreiben zu laſſen, da es mit der Macht dieſes Mannes demnächſt zu Ende gehen dürfte. Mitten in der Nacht ſtürzt der Feldhauptmann Tellermann herbei, zu Tode verwundet, von Blut überſtrömt, und bringt nur das eine Wort „Königshofen", den Namen der Schlacht, hervor, in welcher die Bauern eine ſchwere Niederlage erlitten haben. Während Tellermann zuſammenbricht, hält er den letzten Fetzen der ſchwarzen Fahne im Tode noch feſt umklammert. Florian Geyer entwindet ſie langſam der Hand des Verſcheidenden, legt die ſchwarze Rüſtung an und ſtürmt nun ſelbſt dem Feind entgegen.

„Florian Geyer" hat auch in der nochmaligen Verkürzung, die nach der Aufführung im Deutſchen Theater mit dem Werk vorgenommen wurde, auf das Publikum keine Anziehungskraft ausgeübt. Zum erſten Mal iſt ein Stück von Gerhart Hauptmann unbedingt gefallen. Bei der Aufführung des „Biberpelzes" konnte man ſich wenigſtens an dem originellen Humor der beiden erſten Akte und der köſtlichen Leiſtung von Georg Engels als Amtsvorſteher erfreuen. Im „Florian Geyer" vermochte es auch die Darſtellung zu keiner irgendwie bemerkenswerthen Leiſtung zu bringen. Es war nicht anzunehmen, daß ſich noch andere Bühnen finden würden, das ſchwierige Stück, deſſen Inſcenirung Koſten und Mühe verurſacht, zu geben. Bald mußte das Drama vom Spielplan des Deutſchen Theaters und damit von der Bühne überhaupt verſchwinden. Das Erſcheinen des Buches

„Florian Geyer", Verlag von S. Fiſcher, Berlin, gab uns aber Gelegenheit, die eigentlichen Abſichten des Dichters, unabhängig von der Bühneneinrichtung und ihrem Schickſal, kennen zu lernen.

Der Band enthält über dreihundert Seiten, alſo ungefähr das Doppelte des Umfangs, der für ein den Abend füllendes Drama üblich iſt. Wie erwähnt hatte Hauptmann urſprünglich auch zwei Abende für die Darſtellung ſeiner Arbeit in Ausſicht genommen. Wäre ſein Wunſch in Erfüllung gegangen, ſo hätten die Zuſchauer nach dem zweiten Akt das Theater verlaſſen und am nächſten Tag zum dritten wieder kommen müſſen. Dieſer Einſchnitt hätte das Werk aber wie mit einem Keil in ſeiner Stimmung gewaltſam aus einander geriſſen. Der zweite Akt endigt damit, daß der Rektor den Brief vorlieſt, in dem von dem verunglückten Sturm der Bauern gegen das Würzburger Schloß, ihrer Widerſetzlichkeit gegen den Willen Geyers und der Feſſelung ſeines Feldhauptmanns Tellermann erzählt wird. Geyer ſtürzt verzweifelt davon und ſcheint ſeine Sache verloren zu geben. Mit einem ſolchen Eindruck das Publikum nach Hauſe zu ſchicken, war eine Unmöglichkeit, weil noch nicht einmal die Expoſition beendet iſt. Sie fluthet noch durch den dritten und vierten Akt und führt erſt im letzten Aufzug zu einem dramatiſchen Vorgang, bei dem Hauptmann endlich den Löwenſprung ausführt.

Aus dem Buch erſehen wir, daß die Aufführung im Deutſchen Theater die Vorgänge noch weſentlich gemildert hatte. Zum Auftritt der gefeſſelten Bauern macht Hauptmann folgende Bühnenbemerkung: „Einem Jeden ſind die Hände zuſammengebunden und ein Jeder iſt genöthigt, mit dieſen gebundenen Händen ſeine Hoſen zu halten, die ſonſt herabfallen würden!" Es wird Leute geben, die dem Deutſchen Theater aus dem Unterſchlagen dieſer Nuance den Vorwurf der Schwäche machen. Das, was die drei Reiſigen über das Erſtechen und Martern der beſiegten Bauern erzählen, iſt von ſolcher Derbheit des Ausdruckes, daß hierin ebenfalls, nicht nur aus Rückſicht auf die Länge des Abends, Striche gemacht werden mußten. Im Theater

begnügten sich die Ritter damit, ihre Reitpeitschen durch die Luft knallen zu lassen. Hauptmann hat das aber ganz anders gemeint. Bei ihm hauen die Ritter auf die wimmernden und vor ihnen in die Kniee sinkenden Bauern mit den Peitschen wirklich ein und rufen ihnen neben anderen nicht wiederzugebenden Ausdrücken zu: „He! Hallo! Hussa ho! Stoß Euch die rothe Ruhr! Schwarze Hunde! Erznarren! Kujone! Hundsfötter!“ Schließlich werden die Bauern sämmtlich hinausgeprügelt. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß diese Jammergestalten gar nichts von dem furchtbaren Trotz und der dämonischen Naturwüchsigkeit fränkischer Bauern haben, daß sie vielmehr nur wieder ausgemergelte Weber aus dem Eulengebirge sind. Aus der ganzen Anlage des Stückes geht hervor, daß Hauptmann die Bühne, wie sie nun einmal ist und bleiben wird, nur stellenweise vor Augen gehabt und sich in grillenhaftes Detail verloren hat. Seine Gemeinde behauptet allerdings, in dieser genialen Regellosigkeit kündige sich die Bühne der Zukunft an, ohne uns dabei zu verrathen, wie diese wohl aussehen mag. An einzelnen Stellen findet Hauptmann nicht die Worte für das, was er ausdrücken möchte, und begnügt sich mit zwei Zeilen Gedankenstrichen, als wolle er damit andeuten, daß er die weitere Ausgestaltung des Charakters dem Schauspieler überlasse. Dann läßt er wieder im ersten Akt, bei Begründung des Bauernbundes, die Scene zu einem großen lebenden Bild erstarren und giebt eine Bühnenweisung von über eine Seite, aus der wir nur folgenden Satz hervorheben: „Regellos und gruppenweise betreten jetzt bäuerische Hauptleute und Räthe von der Kirche aus die Kapitelstube. Sie flüstern und reden lebhaft miteinander, ohne daß man etwas versteht.“ Ein Mal ertheilt Hauptmann dem Schauspieler des Geyer die Weisung, in ein „endloses grimmiges Gelächter“ auszubrechen.

Die Sprache, in der das Stück geschrieben ist, schielt hinsichtlich der Kürze und Ungeschminktheit des Ausdrucks nach dem Lutherdeutsch. Hauptmann's Bestreben ging offenbar dahin, durch unser literarisches Deutsch bis zu jener Tiefe zu bohren, wo sich die Volkssprache erhalten hat, und daraus frisches

Digitized by Google

Sinnenleben und unmittelbare Anſchaulichkeit zu ſchöpfen. Daher der fränkiſche Dialekt, daher die alterthümlichen Wortſtellungen. Wahrſcheinlich, daß der Dichter zu dieſem Zweck ganze Bibliotheken durchſtudirt hat. Sicher iſt, daß ihm das Material über den Kopf gewachſen iſt und daß er dabei ſtatt volksthümliches Leben aufzuſaugen, nur Bücherſtaub geſchluckt hat. Goethe hat in ſeinem „Götz“ zwiſchen der Sprache der Schriftſteller und der lokalen Mundart etwas Drittes gefunden, was Jedermann verſteht, was von jener die Klarheit des Ausdrucks, von dieſer die ſinnliche Kraft entlehnt. Auf dieſem ſchön geſtimmten Inſtrument hat Goethe dann als freier Künſtler geſpielt und ebenſo der nach Innen gekehrten Sanftmuth der Frauen, wie der derben Kraft der Männer ihr Recht gegeben. Hauptmann hat ſich dagegen mit ſeiner Sprache die Hände gebunden. Sie iſt künſtlich und ſetzt ſich aus abgeſtorbenen Wendungen zuſammen, zu denen unſer Sprachgeiſt nie wieder zurückkehren wird. Sie iſt ſtarr, trocken, unbeweglich, eigentlich nur zur Wiedergabe roher Leidenſchaft zu brauchen, bei der Hauptmann die Rückſicht auf modernes Empfinden ſo ſehr außer Acht läßt, daß die Dichtung in den Händen unſerer Frauen und Mädchen kaum noch zu denken iſt. Das Deutſch des „Götz“ berührt uns, als ob wir im Walde wären, Blätter rauſchen und Vögel ſingen hörten. Der Stil des „Florian Geyer“ erinnert dagegen nicht an das Leben, ſondern an eine mit Büchern vollgepfropfte Studirſtube.

In den Tannenwald ſeiner ſchleſiſchen Berge, zu lichtem Sonnenſchein und ſinnvollen Märchenträumen, dort, wo alte Weiblein am Felſenabhang in einer Bande Zaubertränke brauen, wo der bockbeinige Waldgeiſt mit Ziegenbart und Hörnern ſpringt und meckert und der Waſſermann aus dem Brunnen pruſtend und ſchnaufend wie ein Seehund auftaucht, wo die Elfen im Mondenſchein ihren Reihentanz aufführen und tückiſche Zwerge hauſen, hat ſich Gerhart Hauptmann in ſeinem Märchendrama „Die verſunkene Glocke“ geflüchtet, nachdem es ihm offenbar läſtig geworden war, der naturaliſtiſchen Schule als Aushängeſchild zu dienen und ſeinen Namen vorzugsweiſe mit der Schilderung der Armuth und Verkommenheit in Verbindung gebracht

zu sehen. Er zieht aus dieser öden und gedrückten Welt ins unbegrenzte Reich der Phantasie mit denselben Empfindungen, wie ein müder Städter zum Thore hinauswandert und am Wiesenrand die ersten Blumen, am Himmel lichte Wolken und in der Ferne die blauen Umrisse der Berge bemerkt. Und dieser Sehnsucht kommt die Natur lockend entgegen, indem sie dem Wanderer verheißt, daß er Schmerzen und Sorgen, die ihn so lange drückten, vergessen und in ihren Armen zu neuem Kraftgefühl und froher Arbeitslust erstarken werde. Es entspricht dem Sinn und der tieferen Bedeutung des Märchens, daß der Mensch sich zum Elementarleben hingezogen fühlt und daß die Natur uns mit geheimnißvollen Sendboten überrascht, die uns arme Erdenkinder beglücken, necken oder quälen sollen, wie wir es gerade verdienen. Auf einem schmalen Streifen Menschenleben kommt das Irdische mit dem Spukhaften zusammen, damit Beides sich liebend begehre und nach kurzem Glück wieder enttäuscht auseinandergehe, denn von Dauer ist nur der Bund zwischen Geschöpfen, von den sich Eins mit dem Andern völlig verschmelzen kann. So hat auch der Elfentraum des Glockengießers mit dem Glück, das er sich in Waldesstille und auf Bergeshöhen, fern von Weib und Kind erobern wollte, nur schmerzliches Erwachen, bittere Reue und den Tod zur Folge.

Wenn in „Hannele" das Märchen nur die Bedeutung eines qualvoll süßen Fiebertraums hatte, mit dem ein von rohen Händen gepeinigtes Kind vom Leben scheidet, befinden wir uns in der „Versunkenen Glocke" ausschließlich im Märchenlande. Auch die Gestalten, die noch menschliche Züge an sich tragen, sind keine Menschen, sondern Wesen, die wie Vögel in der Luft oder Thiere im Walde schnell wieder davoneilen, wenn wir ihnen mit unseren Blicken zu nahe kommen. Der altdeutsche Wohnraum, wo der Glockengießer haust, mit den Bildwerken an der Wand, dem Kochherd, den Butzenscheiben und dem Bett steht nur leicht umrissen vor uns, und von der Frau und den beiden Kindern erfahren wir so wenig, daß diese Bilder wie halb verwischt an uns vorüberziehen. Heinrich, der Glockengießer, hat ein neues Werk vollendet und es die Berge hinauf dem Ort seiner Be-

ſtimmung zuführen wollen. An einem Abhang iſt der Waldgeiſt dem Gefährt in die Räder gegriffen, ſo daß die Glocke den Berg herunter und in die Tiefe eines Sees ſtürzte. Der Meiſter ſelbſt ſchleppt ſich, erſchöpft und verirrt, zum Hauſe der alten Wittichen, der Waldfrau, die zwiſchen Bergen und Tannen mit ihrem wunderlieblichen Enkelchen Rautendelein, einem elbiſchen Weſen, lebt. Hier thut ſich ihm das Märchenland in ſeiner ganzen Wunderpracht auf. Die alte Wittichen iſt als eine Art Zauberin gedacht, die über geheimnißvolle Kräfte verfügt, mit Eichhorn und Fledermaus menſchlich ſpricht und mit ihren Schüſſeln voll Milch die wackelnden Holzmännerchen und Holzweiberchen anzulocken weiß. Hauptmann läßt die Alte in ſeinem ſchleſiſchen Heimathsdialekt ſprechen, während für alle übrigen Figuren des Werkes das Schriftdeutſch angewendet iſt. Rautendelein iſt ein eben erſt der Kindheit entwachſenes und zur Jungfrau herangeblühtes Weſen, das mit goldnem Kamme ihr dichtes rothgoldenes Haar kämmt, halb Waldvöglein, halb Fee, das zärtliche Zwieſprach mit der Natur zu halten weiß und doch ſchon ein unerklärliches Brennen und Sehnen verſpürt. Das Mädchen betrachtet ihr Bild in dem alten Ziehbrunnen neben Großmütterchens Hütte und ruft den Elementargeiſt, den Nickelmann, aus dem Waſſer herauf, der pruſtend und mit den Augen zwinkernd, mit triefendem Geſicht und feuchtem Schilf im Haar emporſteigt und ihr ein lang ausgezogenes „Brekekekex!“ entgegenſtottert. Sie jubelt über den Frühling, der eben in die Lande gezogen iſt, und er ſchilt ſie Naſeweis und Eidotter und bekräftigt dieſe Meinung durch die Naturlaute „Quorax! Quorax! Quak! Quak! Quak!“, die auch ſpäter immer wiederkehren, wenn er in ſeiner Rede Erſtaunen oder Unwillen ausdrücken will. Der Waldſchrat, der bockbeinige Waldgeiſt, kommt mit drolligen Sätzen auf die Wieſe geſprungen und will ſich lüſtern der Elfenjungfrau nähern, die ihn aber lachend abweiſt und in die Hütte zurückeilt. Als ſie wieder heraustritt, findet ſie den Glockengießer halbtodt auf der Erde liegen und bringt ihn durch ihren Zuſpruch und erlabendes Getränk zu neuem Leben. Was ſie an Zauberkunſt beſitzt, wendet ſie an, um den Armen am Leben zu erhalten, der

alsbald vom Pfarrer, Schulmeiſter und Barbier abgeholt und auf einer Tragbahre nach Hauſe geſchafft wird. Ueber der Wieſe erſcheint der Mond, und in ſeinem klaren Licht huſchen vier Elfen zuſammen, flüſtern einander zu, wo ſie hergekommen ſind und beginnen den Reihentanz. Rautendelein ſieht, wie die lieblichen Geſtalten ſich neigen und beugen, ſie ſchließt ſich dem Tanz an, bis der lüſterne Waldgeiſt eine der Elfen packt und mit ihr in den Wald davoneilt. Da fühlt Rautendelein zum erſten Male ein Tröpflein in ihrem Auge, und als ſie das bisher nie Gekannte und Bemerkte dem Waſſermann zeigt, erklärt er es ihr mit den Worten: „Ein ſchöner Diamant! Blickt man hinein, ſo funkelt alle Pein und alles Glück der Welt aus dieſem Stein. Man nennt ihn Thräne.“ Der Waſſermann ladet ſie ein, zu ihm in ſein feuchtes Reich zu ſteigen und eine goldene Krone zu tragen. Rautendelein will aber nichts von einem Leben bei Molchen und Fiſchen wiſſen. Es zieht ſie hinaus zu den Menſchen, ſie eilt davon und verſchwindet im Walde.

Auf ſeinem Bette liegt der Glockengießer voll Verzweiflung und Todesgedanken, die auch die liebenden Worte ſeines Weibes und der Anblick ſeiner Kinder nicht zu verſcheuchen vermögen. Er hat den Glauben an ſich und ſeine Kunſt verloren und will deshalb nicht länger leben. Während ſein Weib zu einer wunderthätigen Frau eilt, erſcheint Rautendelein als Magd, die aus der Baude Beeren bringt. Wie ſie dem Schwerkranken allein gegenüberſteht, läßt ſie das Herdfeuer übermüthig auflodern, und wie er erwacht, ſpricht ſie ihm neuen Lebensmuth zu, ſetzt ſich zu ihm aufs Bett und küßt ihn auf die Augen, ſo daß er, von ihrer Gegenwart ſelig berührt, einſchläft. Als er wieder erwacht, fühlt er ſich wie neugeboren und völlig geneſen und wirft einen entzückten Blick auf das ſonnige Weſen, während ſeine Frau erſtaunt, ohne das Mädchen zu bemerken, in der Thür erſcheint. Im dritten Akt hat ſich der Glockengießer von ſeiner Familie losgeſagt und iſt mit Rautendelein in eine verlaſſene Glashütte unweit der Schneegruben gezogen, wo ſich ein Schmiedefeuerherd mit Rauchfang und Blasbalg befindet. Von ſeiner Werkſtatt blickt er auf die Hochgebirgslandſchaft mit ihren Gipfeln, Mooren,

Tannenwaldungen und jähen Abstürzen. Der Waldgeist erscheint mit seiner unverschämten Bocksnatur wieder und qualmt gemüthlich aus einer Thonpfeife, indem er sich über das Hämmern und Sägen wundert, und auch der Wassergeist steigt bis an die Brust, quakend und schnaufend, aus einem Troge. Rautendelein ist selig und kommt flatternd und singend in die Hütte. Der Pfarrer hat den weiten Weg bis zu dieser Höhe nicht gescheut. Er nennt das Mädchen eine Teufelin und überhäuft auch den eintretenden Meister, der in seinem Arbeitsrock mit dem Schmiedehammer auf dem Rücken erscheint, mit bittern Vorwürfen, indem er das, was Heinrich hier treibt, Sünde nennt und ihm vorhält, wie die ganze Landgemeinde da unten sich über ihn und sein Zusammenleben mit dem Mädchen empört habe. Aber der Meister schwärmt von einem großen Werk, das er schaffen wolle, einem herrlichen Glockenspiel, wie es noch niemals gehört worden sei, einem Wunderbau, das er vollenden werde, halb Kirche, halb Königsschloß, hoch oben auf dem Berge, wo ein Sonnenfest für die ganze Menschheit gefeiert werden soll. Die Liebe zur Elfin hat ihm ein unendliches Kraftgefühl verliehen, und hohnlachend weist er den Pfarrer zurück. Die Reue, von welcher der geistliche Herr spricht, werde ihm ebenso wenig kommen, wie die Glocke, die dort unten im See versunken liegt, jemals wieder klingen könne. „Sie klingt Euch wieder, Meister! Denkt an mich!“ ruft der Pfarrer aus. Im vierten Akt sehen wir den Glockengießer bei der Arbeit. Er hält das glühende Eisen mit der Zange auf dem Amboß fest, und sechs Zwerge unterstützen ihn dabei als Bergleute. Aber die Begeisterung, die er in seinem Innern glaubte lodern zu fühlen, verläßt ihn. Zweifel überkommen ihn, er haßt die Menschen in seinem Dorfe und sucht aus den heißen Küssen seines Rautendelein neue Kraft für sich und sein Werk zu saugen. Während er sie in liebender Verzweiflung an sich drückt, erscheinen in der Thür seine beiden Kinder in bloßen Hemdchen. Sie tragen einen Wasserkrug und erzählen, daß darin Mutters Thränen enthalten seien, und als der Meister weiter nach ihr fragt, erfährt er von den Kindern, daß sie unten im See liege. Und plötzlich dringen Glockentöne

an ſein Ohr, erſt leiſe, dann immer voller und gewaltiger. Bei dieſen Klängen ſpringt er entſetzt auf, ſtößt das Weib, das er ſo lange zärtlich umſchlungen hat, von ſich: „Ich haſſe Dich! Ich ſpei' Dich an! Zurück! Ich ſchlage Dich, elbiſche Vettel! Fort, verfluchter Geiſt! Fluch über Dich und mich, mein Werk und Alles!“ Er ſtürzt von dannen.

Im letzten Akt ſind wir wieder vor der Baude der alten Wittichen, wo ſich um Mitternacht die Elfen um den Brunnen niedergelaſſen haben. Als ſie beim Morgengrauen auseinanderhuſchen, erſcheinen der Waldgeiſt und der Waſſermann. Dieſer erzählt, daß er auf dem Grunde des Sees die Frau des Glockengießers geſehen habe, wie ſie die Glocke ſuchte und fand und wie dieſe plötzlich zu läuten anfing. Meiſter Heinrich erſcheint auf dem Felſen, bleich und abgeriſſen, er will ein Felsſtück in die Tiefe ſchleudern. Sein Bauwerk iſt durch Feuer zerſtört, er will hinauf und kann doch den Fuß nicht ſetzen. Er fühlt, daß er ſich in ſeiner Kraft getäuſcht habe, daß er ein Berufener aber kein Auserwählter war. Die alte Wittichen erklärt ihm, daß es mit ihm zu Ende gehe. Sie ſetzt ihm drei Gläſer mit rothem, weißem und gelbem Wein hin. Nach den beiden erſten werde er zum letzten Mal die alte Kraft und den lichten Geiſt ſpüren, der ihn verlaſſen habe. Er müſſe dann aber auch das dritte Glas trinken. Ihm erſcheint Rautendelein, die zum Waſſermann in den Brunnen geſtiegen war, mit ernſtem müdem Geſicht auf dem Brunnenrand. Sie iſt blaß, kämmt wieder ihr goldenes Haar und ſingt vor ſich hin. Dann umſchlingt ſie den Glockengießer und reicht ihm den dritten Trank, nach dem er ſterben muß. Beide rufen: „Die Sonne kommt! Die Sonne!“ Rautendelein wendet ſich wieder dem Brunnen zu.

Dieſe ſeltſame Dichtung iſt in leicht dahinfließenden, anmuthigen und für den Schauſpieler bequem ſprechbaren Verſen abgefaßt worden. Sie nähern ſich am meiſten der Diktion im Goetheſchen „Fauſt“ in ihrer ſinnlichen Kürze und der Natur nahegerückten Anſchaulichkeit. Welche ſchönen formalen Wirkungen Hauptmann nach dieſer Richtung hervorzubringen weiß, hat er bereits in Hannele's Traumpoeſie dargethan. Das Märchendrama ſelbſt wirkt auf

den Zuſchauer nicht mit der Stärke des Selbſterfundenen und Selbſtempfundenen, ſondern wie eine Reihe kunſtvoll mit einander verbundener fremder Melodien. Es dürfte im Deutſchen Theater wenige Zuſchauer gegeben haben, die während der Aufführung der „Verſunkenen Glocke“ nicht an die bekannteſten Dichtungen erinnert wurden, deren Bilder ſich vor das Werk drängten und es durch ihren Lichtſchein in wichtigen Scenen verdunkelten. Es kann ſich dabei unmöglich um Zufall oder perſönliche Voreingenommenheit handeln, denn dieſen Analogien wurde im ganzen Hauſe, wo man nach dem ſtarken Beifall an eine unmittelbare und durch keine Vergleiche beeinträchtigte Begeiſterung hätte glauben ſollen, fortwährend nachgeſpürt. Die Fauſtnatur des Glockengießers trat am ſtärkſten in den mittleren Akten hervor, als von dem Wunderbau auf der Felſenſpitze die Rede iſt. Der Waldgeiſt wirkte wie eine Anlehnung an Shakeſpeares Caliban. Die Feentänze gemahnten an den „Sommernachtstraum“. Die Schlußworte mit dem wiederkehrenden Ruf: „Die Sonne! Die Sonne!“ lenkten die Gedanken von Hauptmann auf Ibſen ab. Die ganze Fabel berührte wie eine Variation auf das Tannhäuſerthema. Es fällt uns durchaus nicht ein, dem Dichter daraus einen Vorwurf zu machen, daß er Motive, die bereits in allgemein bekannten Dichtungen verwerthet ſind, nochmals in ſeinem Märchendrama behandelt hat. Wäre es kräftiger in ſeinem Kolorit, ſpannender in ſeiner Handlung, überhaupt bewegter und leidenſchaftlicher in ſeiner ganzen Anlage gerathen, ſo hätte im Hauſe Niemand auf ſolche Vergleiche kommen können. Hauptmann hat aber diesmal auf Alles verzichtet, worin ſeine Stärke und eigenthümliche Begabung bisher gefunden wurde. Die Wirklichkeit zerfließt ihm vollſtändig in traumhaftes Hin- und Herſchweben der Perſonen. Was die einzelnen Figuren thun und laſſen, iſt ohne innere Motivirung geblieben. Wir müſſen ihren jedesmaligen Entſchluß als nothwendig annehmen, ohne ihn zu verſtehen. Ebenſo iſt auf eine ſchärfere Charakteriſtik des Glockengießers, der Frau und der wenigen Nebenfiguren verzichtet.

Es iſt alſo von Hauptmann genau das Gegentheil von dem

verſucht worden, was die Schule, die ſich an ihn klammert, als das allein Erſtrebenswerthe bezeichnet. Aus dem geſchickten Nachahmer der troſtloſen Wirklichkeit iſt ein Romantiker, der ſich eine eigne, völlig urwirkliche Welt aufbaut, aus dem Proſaſchriftſteller der abgeriſſenen Sätze iſt ein nach Formſchönheit verlangender Verskünſtler, aus dem Naturaliſten, der das vorhandene Zuſtändliche ausmalt, iſt ein Myſtiker und Symboliker geworden, der in die Dinge neben der allgemein verſtändlichen Abſicht noch einen mehr oder weniger erkennbaren Nebenſinn hineinlegt. Der Glockengießer, der zum Künſtler auswachſen und große Thaten vollbringen möchte, wird zum Sinnbild des hohen Strebens im Reich des Schönen genommen. Wir können uns aber nicht entſchließen, die Wahl dieſer ſymboliſchen Figur als beſonders glücklich zu bezeichnen. Die Thätigkeit eines Glockengießers kann ſelbſt in ihren beſten Leiſtungen immer nur als eine handwerksmäßige bezeichnet werden, und es iſt uns unverſtändlich, wie man aus ſolcher Veranlagung den titaniſchen Trieb zur Beglückung der Menſchheit durch das Erbauen von Kirchen und Paläſten heraus konſtruiren will. In Wahrheit wollte Hauptmann den Beweis antreten, daß er der naturaliſtiſchen Methode garnicht bedürfe, um für einen Dichter gehalten zu werden. Er ſetzt ſich ſogar mit einer nicht mißzuverſtehenden Abſichtlichkeit in Widerſpruch gegen ein oberſtes Geſetz dieſer Schule, das augenblicklich mit großer Wärme vertheidigt wird. Man hat in dieſen Kreiſen den Monolog für „unveriſtiſch“ und veraltet erklärt. Vielleicht hat gerade deshalb Hauptmann den erſten Akt der „Verſunkenen Glocke“ mit einem Monolog eröffnet, den er Rautendelein in den Mund legt, und der faſt drei gedruckte Seiten umfaßt. Das Eigenthümliche dieſes Werkes liegt in dem Anſchlagen und Ausklingen der Märchenſtimmung, in der Annäherung nicht an die Natürlichkeit, auf die Hauptmann früher eingeſchworen war, ſondern an die Natur in ihrem ſtillen Weben und Walter, beim Nahen des Frühlings und lichten Sonnenſchein wie bei nächtlicher Stille, wenn das Mondlicht an den Zweigen der Bäume hängen bleibt und die Natur ſich ſelbſt ein Feſt giebt, von dem der proſaiſche Menſch nichts weiß. Der

Dichter läßt die Thiere des Waldes auftreten und will als Dramatiker dasselbe erreichen, was in der Malerei Böcklin so herrlich gelungen ist, wenn er seine Meergötter malt und uns in die Waldesstille einen Faun oder ein Eichhorn hinzaubert, wie sie Niemand gesehen hat und wie sie doch mit den Augen dieses Künstlers Jedermann zu sehen glaubt. Während eines längeren Aufenthalts am Luganersee entstand im Laufe eines Jahres dies Märchendrama. Nur gewaltsam lassen sich aus Hauptmann's Gedichten, die Schlenther zu diesem Zweck untersucht, Beziehungen zu dem Drama feststellen. Leichter wird uns die Deutung, wenu wir an das alte Vineta, das jetzige Wollin, einst eine berühmte slawische Handelsstadt, erinnern, die im zehnten und elften Jahrhundert ihre Blüthe erreichte, dann aber auf nicht mehr festzustellende Weise zum Gegenstand der Sage gemacht wurde. Es hieß, daß Vineta von den Wellen verschlungen sei und daß die unter dem Wasser bei Damerow liegenden Granitblöcke nichts anderes als Trümmer dieser Stadt seien. In neuerer Zeit hat man sogar Taucherversuche angestellt, die aber vergeblich geblieben sind. Hatte sich erst die Vorstellung einer im Wasser liegenden Stadt der Phantasie bemächtigt, so lag es nicht fern, ihr auch tönende Glocken zu geben. Der eigenthümliche Klang der sich an den Felsen brechenden Wellen mochte dazu beitragen, die Sage weiter zu entwickeln. Drei Mal ist das Thema von der versunkenen Stadt musikalisch behandelt worden, in den Opern von Frankenberger, Würst und Skraup. Auch im Schauspiel ist das Motiv der plötzlich tönenden Glocke von Björnson in dessen Drama „Ueber die Kraft", als der Berg auf die Kirche stürzt, geistreich und stimmungsvoll verwerthet worden. Uebrigens wird es die Leser interessiren zu erfahren, was auch Schlenther nicht mittheilt, daß die „versunkene Glocke" ursprünglich nicht so endigte, wie in der im Druck vorliegenden Fassung. Daß Rautendelein zu dem quakenden Nickelmann in den Brunnen steigt, wurde erst später der Dichtung eingefügt. Als Hauptmann sie seinen Freunden vorlas, hatte das Elfchen noch keinerlei Verlangen den Quoraxrufen des feuchten Mannes zu folgen und einen Ehestand unter dem Wasser zu führen. Sie blieb wo sie

war, im Walde, bei der alten Zauberin, bei Frau Sonne und den Holzmännern und Holzweibchen, in ihrem eigensten Elemente, das sie nur verlassen hat, um unter den Menschen namenloses Weh anzustiften. Rautendelein bleibt der Elementargeist, der durchaus keine Neigung zeigt, unsere Anschauungen von Sitte und Glückseligkeit zu theilen. Man kann darüber streiten, ob dieser Ausgang nicht den größeren poetischen Reiz besitzt. Das Hinabsteigen in den Brunnen berührt lange nicht so ergreifend wie der Gegensatz zwischen dem sterbenden Glockengießer und dem elfischen Wesen, das in seinem Element verharrt auf den Zuschauer wirken müßte. Das Thema von der Schwäche des Mannes scheint, weil es in seinen Dichtungen häufig in ähnlicher Weise wiederkehrt, für Hauptmann's Weltanschauung besonders charakteristisch zu sein. Der erliegende Mann und das sieghafte Weib bilden im Wechselspiel des Natürlichen an und für sich etwas nicht Normales. Aber dieser Gedanke war für Hauptmann dichterisch ergiebig, weil es ihn von der Trunksuchtsvererbung seines ersten Stückes an reizte, den Aeußerungen kranker Seelen und Körper nachzugehen.

Gespielt wurde das Stück mit vollster Hingabe und reichem Gelingen, soweit sich die gestellten Aufgaben schauspielerisch überhaupt lösen ließen. Mit edlem Schwung des Gefühls und starker Leidenschaft stattete Herr Kainz den Glockengießer Heinrich aus, den müden und sterbenden ebenso sehr wie den zur Thatenlust entflammten. Frau Sorma sah als Rautendelein mit dem zarten weißen Gewande, dem lang auf Schulter und Hals herabwallenden Lockenhaar reizend aus und drückte die kindliche Ahnungslosigkeit und Vergnügtheit ebenso überzeugend wie die Hingabe des liebenden Weibes und den Schmerz der Enttäuschung aus. Herr Hermann Müller hatte als Wassermann zu schnaufen und zu prusten, den Kopf aus einer Bühnenöffnung hervorzustrecken und sich das Aussehen eines Seehundes zu geben, Herr Rittner im zottigen zerrissenen Fell Bocksprünge zu machen, was Beiden ausgezeichnet gelang.

Von allen Dramen Gerhart Hauptmann's hat das jüngste fünfaktige Schauspiel „Fuhrmann Henschel", das November

1898 zum ersten Mal im Deutschen Theater in Scene ging und gleichzeitig im Verlage von S. Fischer in Berlin als Buch erschien, den stärksten und zugleich künstlerisch reinsten Eindruck hinterlassen, obwohl es den Zuschauern in der Wahl des Stoffes nichts Neues bot. Wieder ist der Dichter zu seiner schlesischen Heimath, zu armen und kranken Leuten zurückgekehrt, über die er durch die Mundart einen eigenthümlichen Erdgeruch zu verbreiten weiß. Die kleinen Verhältnisse eines Badeorts bilden den Rahmen für die Entwickelung und den tragischen Ausgang der Handlung, deren Beginn durch eine im Sterben liegende Frau, deren Ende durch den Selbstmord eines Mannes bezeichnet wird. Dem Humor ist nur ein kleiner Spielraum in den Volksscenen eingeräumt worden, die Hauptmann, wenn auch breit, so doch im richtigen Verhältniß zu der Haupthandlung angelegt hat. Zum ersten Mal hat er dem Verlangen des Publikums nach einem abgerundeten, gleichmäßig fortschreitenden und klar gegliederten Theaterstück Rechnung getragen, die überlieferte Bühnentechnik, die von ihm so oft zu seinem Schaden mißachtet worden ist, anerkannt und ihre Gesetze genau befolgt. Die Wirkung seines Stückes beruht in erster Linie darauf, daß er seine dichterische Gestaltungskraft den Formen unterordnete, die durch die Bedürfnisse eines Theaterabends bedingt sind, daß er nicht nur Zustände zu schildern und Menschen zu charakterisiren, sondern eine Handlung knapp zusammenzupressen und damit starke Spannung hervorzubringen wußte. „Fuhrmann Henschel" ist in allen seinen Theilen scenisch richtig gebaut, ohne störende Längen oder verwirrende Ueberstürzungen und die Titelrolle bedeutet eine schauspielerische Aufgabe, an der ein großer Künstler seine Individualität in voller Breite entwickeln kann. Den Weg in das freie Phantasieleben, den der Autor mit der „Versunkenen Glocke" mit so großem Erfolge betrat, hat er nicht weiter verfolgt, sondern wieder an die rauhe Wirklichkeit, wenn auch mit wesentlich gereifter Künstlerschaft, die bildende Hand gelegt. Unzweifelhaft sind es Jugendeindrücke, die ihn auf diesen Stoff brachten und sich mit Erinnerungen und Erzählungen aus seiner Heimath verbanden. Nicht die unmittelbare Gegenwart, sondern die letzten

sechziger Jahre haben ihm das Zeitkolorit für seine Arbeit gegeben. Von einer seiner Figuren hören wir, daß sie sich zur Zeit der Februarrevolution in Paris aufgehalten habe. Langsam, aber unaufhaltsam streckt die Eisenbahn ihre Schienengleise in die Thäler vor und zwingt die Leute, sich den veränderten Verkehrsverhältnissen anzupassen, wenn sie in ihrer Existenz nicht bedroht sein wollen.

Die kleine bedrückte Welt, in der wir uns bewegen, setzt sich aus drei eng mit einander verbundenen Theilen zusammen. Im Hintergrund, für den Zuschauer nicht sichtbar, steht das Hotel zum Rautenkranz, wie es auf dem Zettel des Deutschen Theaters oder zum grauen Schwan, wie es in der Buchausgabe genannt wird, ein Unternehmen, das geschäftlich immer mehr zurückgeht und dessen Besitzer Siebenhaar, die einzige in dem Stück hochdeutsch sprechende Person, sich kaum noch zu halten vermag. In diesem Hotel befindet sich eine Schankwirthschaft, die von einem alten kränkelnden früheren Schauspieler Wermelskirch, seiner keifenden Frau und deren nur an Tanzvergnügen und Liebschaften denkenden Tochter versehen wird. Den Hof hat der Fuhrmann Henschel, die Hauptperson des Stückes, gepachtet, ein braver, vierschrötiger Mann von anscheinend unverwüstlicher Gesundheit, der eine Anzahl Pferde im Stall stehen hat und dadurch sein gutes Auskommen findet, daß er die ankommenden Badegäste über die Anhöhe nach dem kleinen Ort fährt und den damit verbundenen Gütertransport besorgt. Der erste Akt führt uns in die Kellerwohnung des Fuhrmanns, die von dem Dämmerlicht eines späten Winternachmittags erhellt wird. Er selbst ist unterwegs, und in seiner Wohnung sieht es traurig aus. Seine Frau liegt bleich und krank im Bett, sie wimmert und sieht ihr baldiges Ende vor sich. Sie ist so elend, daß sie selbst den Topf Suppe, den ihr der Hotelbesitzer durch sein Söhnchen herumschickt, nicht anrührt. Sie denkt an ihr halbjähriges Töchterchen Guste und blickt voll Mißtrauen auf ihre Magd Hanne, eine dralle junge Person, die sich kaum um sie kümmert, dafür aber in der Wirthschaft mit Eifer und Geschick hantirt. Henschel tritt ein, abgearbeitet und verdrießlich. Er hat überall Unglück

zu erdulden und die Luſt zur Arbeit verloren. Ein Pferd iſt gefallen, ein anderes lahm, die Ausſichten auf Verdienſt werden immer ungünſtiger. Am liebſten möchte er das ganze Fuhrgeſchäft an den Nagel hängen, die Pferde verkaufen und die Wagen zu Brennholz klein ſchlagen laſſen. Nun liegt auch die Frau krank da, die mit Mißtrauen und Eiferſucht betrachtet, wie ſich die Magd als Herrin aufſpielt und von dem Heimkehrenden eine neue Schürze zum Geſchenk erhält. Der Gedanke, daß ſie ſterben und Hanne auf ihrem Platz ſtehen werde, bringt ſie zur Verzweiflung. Sie läßt es ſich von ihrem Manne in die Hand verſprechen, daß er nach ihrem Tode die Magd nicht heirathen werde. Während des zweiten Aktes, der an einem ſchönen Maitag ſpielt, iſt der Fuhrmann Wittwer. Das Bett ſeiner Frau iſt hinausgetragen. Statt ihrer finden wir Hanne mit aufgeſtreiften Händen am Waſchfaß. Sie zeigt ſich alsbald als herzloſe, lüſterne und verlogene Perſon, die ungeduldig auf ihr Ziel losſteuert. Den Kutſcher Franz, mit dem ſie ſich früher eingelaſſen hatte, weiſt ſie jetzt ab, weil er ihr unbequem iſt. Da ſie ſich im Hauſe unentbehrlich gemacht hat, thut ſie ſo, als ob ſie den Dienſt verlaſſen wolle, weint dem Fuhrmann Krokodilsthränen vor und weidet ſich an dem Gedanken, daß er ohne ſie völlig hülflos ſei. Henſchel kann unmöglich ſo weiter leben, er ſchließt ſich von allen Leuten ab und beſchäftigt ſich immer nur mit dem Gedanken an ſeine Frau und das Verſprechen, das er ihr gegeben hat. Seine eigene Neigung und das Zureden Siebenhaar's bringen ihn darauf, daß er gut daran thäte, Hanne zu heirathen. Als dieſe hört, wie nahe ſie am Ziel ihrer Wünſche iſt, kann ſie ſich vor Freude kaum beherrſchen und ſagt triumphirend vor ſich hin: „Ich warſch Euch zeicha, poaſt amol uf!“ Im dritten Aufzug ſehn wir ſie bereits als Frau des Fuhrmanns, aber auch in ihrer weiteren Entwickelung zur richtigen Dorfmeſſalina. Ihre neueſte Errungenſchaft iſt der ſächſelnde Kellner George, ein geckenhafter, ſchwatzhafter Menſch, der ſie in Abweſenheit ihres Mannes beſucht. Das Regiſter ihrer Liebſchaften iſt damit aber in keiner Weiſe erſchöpft, denn ſchon früher erfuhren wir, daß ſie Mutter eines ſechsjährigen Mäd-

chens ist, das in der Gesellschaft ihres liederlichen Vaters von einem Wirthshaus in das andere geschleppt wird und dabei zu verkommen droht. Henschel hat davon gewußt und ihr den Fehltritt verziehen. Jetzt will er sie damit überraschen, daß er ihre Tochter in's Haus bringt, an der er mit um so größerer Liebe hängt, als ihm sein eigenes Kind mittlerweile gestorben ist. Aber statt eines freudigen Empfanges, auf den er für seine gute That gerechnet hatte, bekommt er von seiner Frau nur Vorwürfe zu hören. Es zeigt sich, daß sie kein Gefühl für ihr Kind hat und nur an das Gerede denkt, in das sie bei den Leuten kommen werde. Henschel ist empört über diese Herzlosigkeit, ihm kommt es immer mehr zum Bewußtsein, wie unglücklich er in seinem Hause geworden ist und wie ihm nur das Wirthshaus bleibt, um seinen Kummer zu vergessen.

In diesen ersten drei Akten ist das Motiv des Stückes mit fester, sicherer Hand angeschlagen und dramatisch verarbeitet. In knapper überzeugender Weise sind die beiden Hauptpersonen in scharfen Gegensatz zu einander gebracht worden, der gutmüthige, arbeitsame Mann, der es in seinem Geschäft und seiner Familie ohne weibliche Hülfe nicht aushalten kann, der gern vertraut und von den Menschen das Beste annimmt, auf der einen und das lauernde, falsche, sinnlich erregte Weib, das sich von einer dienenden Stellung zur herrschenden emporgearbeitet hat, auf der andern Seite. In der Einführung des Kindes und der Art, wie es von Hanne behandelt wird, glauben wir aber eine psychologisch schwache Stelle des Stückes zu erkennen, die seiner Wirkung zwar keinen Abbruch thut, die man aber bei ruhiger Betrachtung nicht genügend motivirt findet. In Hanne mag das Muttergefühl bei dem kalten Egoismus ihres Wesens noch so wenig ausgebildet sein, sie wird es doch vermeiden, diese häßliche Eigenschaft sofort zu verrathen und ihrem Manne dadurch über ihre wahre Natur die Augen zu öffnen. Mit der Aufnahme des Kindes wird ja nichts eingestanden, was den Leuten in dem Ort unbekannt wäre. Hanne kann in ihrer gesicherten Stellung die Leute auslachen, die sie verachten würden und sie, die große Verstellungskünstlerin, die hinter dem Rücken ihres Mannes so

viel Unrecht verübt hat, sollte auf einmal ihre wirklichen Gefühle nicht zügeln und der Nachbarschaft die Komödie vorspielen können, daß sie eine gute Mutter sei? Das glauben wir dem Dichter einfach nicht. Er hat überhaupt in den Charakter dieser Frau einerseits zu viel, andererseits zu wenig hineingelegt. Sie wird uns als denkbar niedrigster Charakter, als die eigentliche Ursache geschildert, daß dem Fuhrmann Weib und Kind so früh gestorben sind. Wie sie dabei die Hände im Spiel gehabt hat, wird nicht deutlich ausgesprochen, aber allgemein gilt sie im Munde der Leute als schuldig am Tode Beider. Die psychologische Feinheit, mit der Hauptmann in seinen Stücken zu Tage geht, hätte in diesem Fall für größere Klarheit Sorge tragen müssen. Auch ist bei der Charakteristik der Hanne, die uns in Beziehungen zu nicht weniger als vier Männern, dem ungenannten Vater ihres Kindes, dem Kutscher Franz, dem Kellner George und dem Fuhrmann Henschel geschildert wird, die Temperamentsfrage zu wenig betont. Sie erscheint überall, wo sie mit einem Manne zusammentrifft, mürrisch und abstoßend, auch da, wo sie, wie bei dem Auftritt mit dem Kellner, als verliebt geschildert wird. Hauptmann wollte allerdings einen weiblichen Dämon schaffen, dem er wenige, aber stark in die Augen fallende Charakterzüge verleihen mußte.

Die letzte künstlerische Feinheit bewahrte sich der Dichter für die Figur des Fuhrmanns auf und sie ist ihm geglückt. Henschel erscheint in dem Stück wie ein Mann, der von einem bösen Schicksal in eine Schlinge hineingetrieben wird, die sich immer fester zuzieht, je mehr Anstrengungen er macht, sich daraus zu befreien. Das Weib ist sein größtes Unglück und giebt ihm den Rest, aber das Unheil, das sie ihm in's Haus bringt, ist nur das letzte Glied in der Kette verhängnißvoller Schläge, die auf ihn herniederfallen. Es bricht Alles über ihm zusammen, man möchte sagen, daß sich an ihm eine Schicksalstragödie erfülle, wenn wir mit diesem Worte nicht gleich an äußere Einwirkungen denken wollten, welche die Katastrophe herbeiführen, während bei Hauptmann Alles auf der Nothwendigkeit der inneren Charakterentwicklung beruht. Im vierten Akt tritt

ein Wechsel des Schauplatzes ein, der uns in die Schenke des früheren Komödianten Wermelskirch und in eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft versetzt, deren einzelne Bestandtheile wir größtentheils schon in den früheren Aufzügen kennen gelernt haben. Jeder Stand hat dabei einen Vertreter, wir hören, wie sich der Kellner George, ein Pferdehändler, ein Thierarzt, ein Handelsmann, ein Schmied, ein Knecht und ein Kutscher über die Vorgänge im Hause des Fuhrmanns unterhalten. Alle verurtheilen Hanne in scharfer Weise und trauen ihr das Schlimmste zu. Mit dem alten Knecht, den das böse Weib aus dem Dienst entlassen hat und der dafür ihre Schlechtigkeit offen erzählt, macht Henschel kurzen Prozeß, indem er ihn einfach vor die Thür setzt. Aber die Anklagen, die sein eigener Schwager, der Bruder der verstorbenen Frau, gegen seine jetzige erhebt, kann er nicht entkräften. Der Fuhrmann zwingt den Mann, indem er ihn festhält, für seine Behauptungen einzustehen, und läßt die Frau herbeirufen, damit sie sich vertheidige. Aus dem Benehmen und den Antworten Hanne's erkennt er, daß die Leute über sie die Wahrheit gesagt haben und der Ausbruch wüthender Entrüstung verwandelt sich bei ihm in schmerzliche Verzweiflung, die ihn zu Boden wirft. Ein so packender dramatischer Moment, wie er in dieser Scene enthalten ist, war Hauptmann bisher noch nie gelungen. Er hat das episodische Beiwerk liebevoll ausgeführt und doch im rechten Augenblick mit einem scharfen Ruck bei Seite geschoben, um aus der Handlung den Titelhelden energisch hervortreten zu lassen. In dieser Scene hat Hauptmann den Ton der großen Tragödie in einem selbst geschaffenen Milieu gefunden und aus Verhältnissen, die an und für sich nicht sonderlich interessant sind, einen Strom mächtiger Leidenschaft aufschießen lassen. Der letzte Akt, der in demselben Zimmer wie der erste spielt, ist ein erschütterndes Stimmungsbild. Es ist tiefe Nacht, der Mond scheint durch das Fenster. Henschel ist von seinem Lager aufgestanden, irrt im Zimmer umher und starrt zum Himmel. Der Frau wird bei seinem Benehmen so angst, daß sie den Hotelbesitzer und den Schankwirth herbeiholt, damit sie ihren Mann beruhigen möchten. Aber der Fuhrmann redet

wie im Fieber, als ob er von Wahnvorstellungen verfolgt würde. Er denkt unaufhörlich an sein todtes Kind, er sieht überall seine verstorbene Frau, der er das Versprechen am Sterbebett nicht gehalten hat. Sie findet keine Ruhe im Grabe und verfolgt ihn, wo er auch sein mag. Siebenhaar redet den Eheleuten gut zu, daß sie sich vertragen möchten. Wie sie aber allein sind, befestigt sich in ihnen die Ueberzeugung, daß sie nicht miteinander leben können. Hanne will fort, aber der Fuhrmann kommt ihr zuvor, indem er in das Schlafzimmer geht und sich das Leben nimmt, vermuthlich mit dem Messer, von dem schon vorher gesagt wurde, daß er damit, wenn er allein war, gespielt habe. Er könnte den Selbstmord aber auch mit der Peitschenschnur verübt haben.

Das Stück zeigte bei der Aufführung im Deutschen Theater eine außerordentliche dramatische Kraft, die das Publikum, namentlich nach dem vierten Aufzuge, mit sich fortriß und auch im Schlußakt durch das stimmungsvolle Ausklingen der Handlung fesselte. Es geht ins Detail und verliert sich doch nicht darin, wie etwa bei den „Webern", vielmehr ist dem Ganzen durch die Figur des Fuhrmanns ein starker Mittelpunkt, eine imponirende Einheit gegeben. Daß sich Hauptmann nach der Richtung der dramatischen Konzentration so erfreulich entwickelt hat, kann von Niemandem freudiger als von uns anerkannt werden, die ihn auf den bisherigen Mangel seiner Stücke so oft aufmerksam gemacht haben. Es scheint, daß er sich in diesem Punkt mehr nach seinen wohlmeinenden Warnern, als nach seinen blinden Bewunderern gerichtet habe. Ueber die Dialektfrage und das Berechtigte, eine Mundart in solchem Umfange zur Anwendung zu bringen, wie es Hauptmann gethan hat, wollen wir bei dieser Gelegenheit zur Tagesordnung übergehen. Ohne Frage stehen wir, wenn diese Neigung sich bei unseren Dramatikern noch weiter entwickeln sollte, vor der Gefahr, das Schriftdeutsch, das uns Luther geschenkt hat, in der Literatur immer mehr einzugrenzen und Sprachzustände zu schaffen, wie sie in Deutschland vor dem großen Reformator bestanden haben.

Die Aufführung wurde dem Dichter in allem Wesentlichen gerecht. Herr Rittner, der in der letzten Zeit allzu sehr die

Neigung verrieth, ſich immer nur ſelbſt zu ſpielen und dadurch in Manier zu verfallen, hatte ſich als Fuhrmann Henſchel eine charakteriſtiſche Maske gebildet und das Wind- und Wettergebräunte, das Schwerfällige und Gutmüthige in der Erſcheinung glücklich betont. Ein Athlet, wie ihn ſich Hauptmann gedacht hat, iſt er nun freilich nicht. Das zeigte ſich namentlich in der großen Schlußſcene des vierten Aktes, wenn Henſchel ſich in den Stuhl ſetzt und den Arm des Pferdehändlers, der neben ihm ſteht und die Anklagen gegen die Frau erhebt, mit eiſerner Kraft umklammert. Das würde man Herrn Rittner weit eher glauben, wenn er es umgekehrt gemacht, nämlich geſtanden und den weſentlich ſtärker und größer erſcheinenden Herrn Müller am Handgelenk auf den Stuhl niedergedrückt hätte. Im Uebrigen that Herr Rittner bei dem leidenſchaftlichen Auftritt, was er konnte, wobei wir aber nicht vergeſſen dürfen, daß die Rolle noch ungleich mächtiger und virtuoſer geſpielt werden kann. Wir würden uns freuen, Zacconi ein Mal darin zu ſehen. Frau Lehmann gab das Weib aus dem Volke mit all' den charakteriſtiſchen Zügen, die Hauptmann in die Figur der Hanne hineingelegt hat, mit vollſtem künſtleriſchem Gelingen faſt inſtinktiv richtig, ohne in dem Ausdruck des Lauernden und Lüſternen zu viel zu thun. Herr Sauer vertrat als Hotelier Siebenhaar die gebildete Welt in einer Sphäre, die uns ſtufenweiſe in die Tiefen der Geſellſchaft hinabführt. Der Schankwirth Wermelskirch des Herrn Reicher, ſeine keifende Frau, Fräulein Müller, deren ewig verliebte und tanzluſtige Tochter, die mit einem feinen fremden Herrn nach Paris durchgehen möchte — Frau Eberty ſpielte ſie ſehr taktvoll, lebendig und natürlich und zeigte ſich dabei als unermüdliche Tänzerin — der ſächſelnde Kellner George des Herrn Fiſcher und die anderen epiſodiſchen Figuren nahmen das ihnen zugedachte Theil ſchauſpieleriſcher Wirkung voll in Anſpruch. Fräulein Sarrow war eine geeignete Darſtellerin der in ihrem Bett wimmernden erſten Frau des Fuhrmanns. Man braucht für einen Stoff, wie er in dieſem Stück behandelt iſt, in keiner Weiſe eingenommen zu ſein und wird doch zugeſtehen müſſen, daß Hauptmann mit ihm einen großen Wurf gethan hat.

Dramen von Ernſt von Wildenbruch.

Als die Aufführung des Wildenbruch'ſchen Dramas „Der Generalfeldoberſt“ für Berlin verboten wurde, hatte der Dichter bereits den Entwurf zu einem neuen Schauſpiel fertig, das ſich dem vorausgegangenen eng anſchließen und den großen Kurfürſten bei ſeinem Regierungsantritt zum Mittelpunkte der Handlung machen ſollte. Aber der Autor zögerte mit der Ausführung, er verlor eine Weile das fröhliche Selbſtvertrauen und fragte ſich, ob er auf dieſem Wege unbehindert, wie es das gute Recht des Dichters iſt, zum Herzen ſeines Volkes dringen werde. Nicht um ein einzelnes Stück handelte es ſich für ihn, ſondern um eine dramatiſche Richtung. Er wollte in einer Reihe von Schauſpielen den Berlinern die Hauptmomente ihrer Geſchichte ins Gedächtniß zurückrufen, der deutſchen Nation die Heldengeſtalten aus dem Herrſchergeſchlecht der Hohenzollern durch die Bühne eindringlich und lebendig nahe bringen. Sein Ideal beſtand darin, ſie im Theater ſo volksthümlich zu machen, wie es etwa die Monumente von Schlüter und Rauch auf der Kurfürſtenbrücke und unter den Linden ſind. Zum Glück ließ Wildenbruch den Muth trotz der erlebten Enttäuſchung nicht ſinken, und der Lohn für treues Ausharren auf dem als recht erkannten Wege iſt ihm in reichem Maße beſchieden worden. Die Aufführung ſeines Schauſpiels „Der neue Herr“ im Februar 1891 war eine ſo glanzvolle, daß alle Betheiligten mit voller Befriedigung darauf zurückblicken dürfen. Ein denkwürdiger Abſchnitt aus unſerer vaterländiſchen Geſchichte in ſieben auf einander folgenden Bildern, mit breiten Strichen und lebendigen

Farben ausgeführt, eine sorgfältig vorbereitete, prächtige Inscenirung, Schauspieler, die Meister in ihrer Kunst sind und mit doppeltem Eifer vier Stunden lang ihre Pflicht thaten, ein Publikum, das neben dem Hof die interessantesten Erscheinungen der Berliner Gesellschaft aufwies — es konnte nicht fehlen, daß der Gesammteindruck ein mächtiger war und an die Aufnahme der „Quitzow's" erinnerte. Daß die Wucht dieser Vorstellung für Manchen etwas Erdrückendes hatte, daß ihre Dauer Einzelne ermüdete, nimmt ihr nichts von ihrer großen und erfreulichen Bedeutung.

Vielleicht hat kein anderer Historiker die Lage Brandenburgs zu der Zeit, in welcher das Wildenbruch'sche Drama spielt, mit wenigen Worten so richtig und anschaulich geschildert wie Carlyle in seiner „Geschichte Friedrichs des Großen". „Kaum je", sagt er vom großen Kurfürsten, „ist ein zwanzigjähriger Jüngling zur souveränen Macht gelangt unter bedrückenderen, hoffnungsloser aussehenden Zuständen. Politische Bedeutung hatte Brandenburg keine: ein bloßes protestantisches Anhängsel an der Schleppe eines papistischen Kaisers. Seines Vaters Premierminister stand im Interesse seiner Feinde, nicht Brandenburgs Diener, sondern Oesterreichs. Sogar seine Festungskommandanten verweigerten Friedrich Wilhelm den Gehorsam bei seinem Regierungsantritt, da sie gehalten seien vor Allem dem Kaiser zu gehorchen. Er mußte sanft sowohl wie geschwind zu Werke gehen, mit der feinsten Hand den von Spandau beim Kragen packen und hinter Schloß und Riegel bringen, ihn zur Warnung für Andere." Das ist die Situation, die der Dichter in seinem Werk mit Blut und Leben zu erfüllen gedachte und aus der er den jungen, für unreif und unbedeutend gehaltenen Monarchen mit dem Glanz einer Persönlichkeit hervortreten ließ, die den Herrscherberuf als leuchtendes Abzeichen auf der Stirn trägt. Wildenbruch empfand die hergebrachte dramatische Form als unbequeme Fessel, da er den jungen Kurfürsten inmitten dieser wilden und wankenden Zeit schildern wollte. Er hob die Fünftheilung der Handlung auf und gruppirte sie zu sieben Abschnitten, die er „Vorgänge" nannte und innerhalb deren er die

verſchiedenſten Töne anſchlagen konnte. Der Stil unſeres klaſſiſchen Geſchichtsdramas wechſelt mit naturaliſtiſchen Kraftlauten im Berliner Dialekt. Aus dem derbſten, volksthümlichen Humor wächſt das kräftigſte politiſche Pathos heraus. Nicht auf kunſtvolle, die Motive eng verknüpfende Gliederung ſollte es dabei ankommen, ſondern auf breite volksthümliche Fülle, die zu Herzen ſpricht. Und wie der Inhalt, ſo die Form! Statt des fünffüßigen reimloſen Jambus bediente ſich Wildenbruch des kürzeren Versmaßes, wie es in unſerer Literatur vor Allem durch „Wallenſteins Lager“ populär geworden iſt, meiſt mit vier Betonungen, gelegentlich aber auch, wenn es die Beſtimmtheit des Ausdrucks verlangt, mit nur zwei oder drei und wechſelnden Reimen am Ausgang des Verſes. Als Probe führen wir eine Stelle aus dem Anfang des Dramas an, wenn der Kurprinz ſeinen Herzensfreund, den Oberſt von Rochow, den Damen während des Aufenthalts in den Niederlanden mit den Worten vorſtellt:

„Seht, Ihr Frauen allhier
Einen brandenburgiſcher Offizier!
Sag' mir: Deine Kameraden,
Sind ſie Dir gleich?
Mit ſolchem Pulver wie Du geladen?“

und Rochow darauf erwidert:

„Gnäd'ger Herr, daß verſich'r ich Euch:
So werdet Ihr Alle finden.
Sie haben es ſatt das feige Kneifen,
Das erbärmliche Wedel-Schweifen,
Das von Einem zum Andern Schwanken,
Das Kriechen und Winden,
Daran wir ſchier zwanzig Jahr nun kranken!
Wir woll'n in der großen Völkerhatz,
Als Soldaten nehmen unſern-Platz,
Den woll'n wir behaupten, da woll'n wir ſteh'n.“

Der Kurfürſt Georg Wilhelm hatte ſeinen Sohn zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Holland geſchickt. Der Kurprinz Friedrich Wilhelm ſtudirte in Leyden, er lernte Kunſt, Handel und Gewerbe in den Niederlanden ſchätzen, blieb aber auch von den freieren Anſchauungen und Sitten des Volkes nicht unberührt.

Ein ernſthaftes Liebesverhältniß hielt ihn bei der Prinzeſſin Ludovica Hollandine, einer Tochter des Winterkönigs, feſt. Wildenbruch hat dieſem Ausbruch eines jugendlichen leidenſchaftlichen Naturells eine ideale Seite abgewonnen. Er zeigt, wie Friedrich Wilhelm zu Rhena ſowohl von der Prinzeſſin Ludovica, wie von Claudine, des Oberſten Rochow Schweſter, umſchwärmt wird, aber, der Tändeleien und leeren Zerſtreuungen überdrüſſig, ſich nach einer Mannesthat auf dem Boden der Heimath ſehnt. Eng verbunden iſt er mit Rochow, einer in Lebensluſt überſchäumenden Soldatennatur, wild und rückſichtslos, immer bereit, mit dem Schwert dreinzuſchlagen, einen Becher zu leeren und Frauengunſt nachzujagen. Den Damen bei Hofe ſtellt er ungenirt ſeinen Pagen vor, der in Wahrheit Niemand anders als die Tochter eines ehrſamen Berliner Gaſtwirths iſt, die Rochow verführt und mit ſich ins Lager genommen hat. Das heitere Genußleben in Holland auf der einen, der Gedanke an das Schickſal der bedrängten Mark Brandenburg auf der anderen Seite geben dem Werk einen bedeutenden Auftakt, eine intereſſante Spannung für die ſich weiter entwickelde Handlung.

Im zweiten Vorgang befinden wir uns in Berlin im Schwarzenberg'ſchen Palaſt in der Brüderſtraße. Als Statthalter von Brandenburg hat er eine unbeſchränkte Herrſchaft, denn der Kurfürſt Georg Wilhelm, der dem Tode entgegenſieht, hat ihm die Vollmacht in Geſtalt eines Blankets gegeben, das er beliebig ausfüllen kann. Mit dem öſterreichiſchen Generallieutenant Gallas hat Schwarzenberg gemeinſame Sache gemacht und den Befehl gegeben, die Vorſtadt Cölln und die Häuſer von Berlin, die ſich außer der Mauer hinziehen, niederreißen zu laſſen, damit ſie den Schweden nicht zur Niederlaſſung dienen können. Vergebens ſuchen die Bürger dagegen Verwahrung einzulegen, der Kämmerer Frieſen, der ſich dieſer Gewaltmaßregel widerſetzen will, wird von den Trabanten des Statthalters ergriffen und verhaftet. Die Oberſten der Regimenter treten ein und werden für den Kaiſer von Oeſterreich, der ſich verpflichtet, Geld und Truppen zu liefern, in Pflicht genommen und durch den Fahneneid gebunden. Niemand ſieht darin etwas Un-

patriotiſches oder gar Verrätheriſches, ſelbſt Rochow nicht, der von dem „Hungerlande, der Mark", für ſein Soldatenhandwerk keine Hülfe erwartet und der Meinung iſt, daß der Kurprinz die Führung dieſer kaiſerlichen Regimenter freudig übernehmen werde. Beim Wein und bei übermüthigen Worten läßt man des Kaiſers Heer auf brandenburgiſchem Boden leben.

Der dritte Vorgang iſt der lebendigſte, farbenreichſte, derb und kühn durchgeführt, ſpannend, mit ſtarker Steigerung. Wir ſind in der Wirthsſtube bei Jakob Blechſchmidt in Berlin, dem Rochow die Tochter entführt hat, und hören daſſelbe Berliniſch, das in den „Quitzows" ſo viel Beifall gefunden hat. Blechſchmidt's Geſelle, Nickel Wollkopp, ein aufgeweckter Burſche, der Haare auf den Zähnen hat, ſtellt auf einer Tafel mit Kreide die Namen derjenigen zuſammen, die ihre Schoppen ſchuldig geblieben ſind. Die Noth der Bürger ſchreit zum Himmel, denn die Soldaten nehmen ihnen Alles fort und bringen weiter Nichts als die Peſt in die Stadt. Der alte Blechſchmidt möchte am liebſten auswandern, um all dem Elend zu entgehen. Ganz vorſichtig will der Rathsherr Schönbrunn es ihm beibringen, daß ſein Haus auf Befehl des Statthalters niedergeriſſen werden muß. Wie brauſt der alte Mann in ſeinem auf's Tiefſte verletzten Bürgerſtolze auf, als er ſieht, daß er nirgends Recht findet! Er wirft Alles von ſich, ſtürzt hinaus: „An die Luft! Auf die Straße! Da will ich mir die Ecke beſehen, wo ich morgen als Bettler mit der Almoſenbüchſe werde ſtehen." Ein Haufen Soldaten ſtürmt in das Wirthshaus, an der Spitze Fritze Storch, ein junger Burſche, der bei Blechſchmidt fünf Jahre in der Lehre war, dann aber auf und davon ging, um dem Rochow'ſchen Regiment zu folgen. Nun iſt er wüſt und frech wie die Andern geworden, wirft prahleriſch Geld auf den Tiſch und fordert Wein, während Wollkopp, der Geſelle, ihm mit echt berliniſcher Unerfrorenheit das Gemeine ſeines Benehmens vorhält. Beide gerathen immer heftiger an einander, es entſteht eine fürchterliche Prügelei, von draußen naht eine Anzahl geſchminkter und geputzter Frauenzimmer, die mit frechen Bemerkungen den Vorgang begleiten und durcheinander johlen und

ſchreien. Der alte Gaſtwirth kennt ſich in der Wuth über die Entehrung ſeines Hauſes nicht mehr, er beſchimpft Fritze Storch, reißt aus deſſen Scheide den Degen und jagt ihn dem Soldaten in den Leib. Die Uebrigen ergreifen den Mörder und ſchleppen ihn auf die Wache. Die Wirkung dieſer Scene war eine außerordentliche, um ſo mehr, als ſie mit breitem Humor einſetzte, dann dem Ernſt der Situation Rechnung trug und mit einem tragiſchen Konflikt endigte. Die Schimpf-, Lärm- und Prügelſcenen ſind für zimperliche Seelen nicht geſchrieben worden, ſie leiſten in Bezug auf Kraftausdrücke allerdings manchmal mehr, als für die Charakteriſtik der Figuren unbedingt erforderlich iſt, ſie drohen den Zuſchauer mit der Urſprünglichkeit der Redeweiſe, die ſich von der berühmten Antwort des Götz von Berlichingen nicht allzuweit entfernt, zu verwirren und zu betäuben. Aber Niemand kann leugnen, daß Kraft und Leben in ihnen ſteckt, daß ſie wegen des Berliner Lokalkolorits, das ihnen anhaftet, etwas Herzerfriſchendes haben und daß ſie von unſerer Hofbühne mit einer Prompтheit, Lebendigkeit und Natürlichkeit ausgeführt wurden, die das Publikum geradezu elektriſirten. Niemand dachte mehr an Couliſſen, Dekorationen, Koſtüme und Schminke. Ein Stück Wirklichkeit ſtand vor den Zuſchauern und verſetzte ſie in athemloſe Erregung.

Wie der dritte Vorgang der wirkungsvollſte, ſo iſt der vierte, beim Grafen Schwarzenberg ſpielende, in den dichteriſchen Mitteln ſeiner Ausführung der feinſte, wir möchten ſagen vornehmſte, des Stückes. Der Kurprinz kommt ahnungslos nach Berlin und bemerkt, freudig überraſcht, das reiche Aufgebot von Kriegsmitteln, ohne zu wiſſen, wo ſie herkommen. Man veranſtaltet zur Unterhaltung der Officiere Vorſtellungen mit der eben erfundenen laterna magica. Mit Bewunderung bemerkt der Kurprinz, wie das Bild Guſtav Adolf's, das in dem Leinwandrahmen erſcheint, den Unwillen der Offiziere erregt, weil das Bündniß mit den Schweden aufgehoben iſt, er hört von der Tödtung eines Soldaten durch den Gaſtwirth Blechſchmidt, der dafür den Tod erleiden ſoll, er ahnt, was um ihn vorgeht. In dieſem Augenblick naht ein Bote aus Königsberg, der den Tod

des Kurfürsten Georg Wilhelm meldet. Aus tiefſter ſchmerzlicher Ergriffenheit rafft ſich der junge Held zum klaren Bewußtſein über die Bedeutung und Verpflichtung der Herrſcherwürde auf, die ihm zugefallen iſt. Er begrüßt ſeine Berliner, die ihm entgegenjubeln, ſchiebt das Todesurtheil Blechſchmidt's auf und zieht ſofort in das kurfürſtliche Schloß, um morgen den Grafen Schwarzenberg zu empfangen und deſſen Vollmacht zu prüfen. Die Entwicklung zum Monarchen, die ſich in der Bruſt Friedrich Wilhelm's unter dem Eindruck der Nothlage des Landes und ſchmerzlicher innerer Erlebniſſe vollzieht, iſt dem Dichter vorzüglich gelungen und gehört zu den ergreifendſten und ſtimmungsvollſten Auftritten des Schauſpiels.

Die beiden folgenden Vorgänge im Schluß bringen das Zuſammentreffen des Kurfürſten mit dem Statthalter, die Prüfung ſeiner auf einem Blanket ausgeſtellten Vollmacht, die Erkenntniß, daß er das Land an den Kaiſer verrathen habe, den Widerruf der auf die Zerſtörung von Cölln bezüglichen Befehle, endlich die Beſeitigung und den Tod Schwarzenberg's, der bei der Erkenntniß ſeiner Vernichtung nach zwanzigjährigen treuen Dienſten vom Schlage getroffen zuſammenbricht. Es ſind groß gedachte, mächtig anſchwellende Scenen, aus denen der politiſche Gedanke, daß Brandenburg auf ſich ſelbſt beruhen müſſe und daß der Soldat ſeinem Vaterlande angehören, nicht ein Söldling Fremder ſein ſolle, klar und überzeugend hervorgeht. Es ſind zwei Männer und zwei Weltanſchauungen, die ſich dabei entgegentreten, am richtigſten geſagt zwei Generationen, die ſich nicht mehr verſtehen können. Der Gang der Geſchichte entſcheidet für den Jüngeren, den aufblühenden Herrſcher, der an den Stern Brandenburgs glaubt und wirft den erprobten Staatsmann, der in der Vergangenheit wurzelt, als etwas Abgenütztes und Abgethanes bei Seite. Die Reden, die Wildenbruch Beiden in den Mund legt, ſind zum Theil rhetoriſche Prachtſtücke, allerdings zuweilen von einer Länge, daß ſie für das Publikum etwas Ermüdendes bekommen. Das Wilde, Ungezügelte der Oberſten, die mit der neuen Wendung der Dinge nicht einverſtanden ſind, führt dahin, daß Rochow dem Befehl des Kur-

fürsten trotzen und die Vorstadt Cölln im Kampf gegen die Schweden niederbrennen lassen will, obwohl darauf der Tod gesetzt war. Diese Verschwörung wird dem Kurfürsten durch Rochow's Schwester verrathen, die in Holland in schwärmerischer Liebe zu ihm erglühte. Der letzte Vorgang zeigt die Flurhalle des Schwarzenberg'schen Palais, wo Rochow seine finstern Pläne gegen den einstigen Freund und Waffengenossen mit der wilden Zuchtlosigkeit eines Landsknechts schmiedet und vom Kurfürsten dabei überrascht wird. Jener zieht gegen den Monarchen das Schwert, stürzt aber bei seinem Anblick zusammen. Da er sich nicht gutwillig ergeben und von seiner Verrätherei nicht abstehen will, wird er auf der Treppe der Flurhalle erschossen. Der Kurfürst vergiebt dem zu Tode verurtheilten Gastwirth, begrüßt das in das Palais eindringende Volk und empfängt von Männern, Frauen und Kindern die Huldigung als Beschützer Berlins und Brandenburgs.

Die Kraft, mit welcher dieser gewaltige Stoff klar, ergreifend und bühnenwirksam geformt worden ist, verdient gewiß die höchste Anerkennung. Rasch führt der Dichter den Beschauer in seine Handlung ein und hält ihn darin bis zum Schluß fest, obwohl in Bezug auf deren Ausdehnung das Aeußerste gewagt worden ist. Wildenbruch ist in vielen Momenten der historischen Wahrheit nicht treu geblieben. Aber die trockene Geschichtsnotiz, die Dieses und Jenes besser wissen will, kann unmöglich aufkommen gegen die eindrucksvolle Gewalt eines solchen Stückes. Bedenklicher ist, daß die Figur des jungen Kurfürsten unserer Meinung nach zu ideal gehalten ist. Das wilde Leben in Holland, dieses Aufschäumen des Mostes, bevor er edler Wein wurde, hätte wohl eine realistischere Färbung verdient, ohne daß der Charakter dadurch erniedrigt worden wäre. Shakespeare's Prinz Heinrich hat auch in der Kneipe gesessen und Dummheiten getrieben, bevor er sich als König von England mit Ruhm bedeckte. Was den Kurfürsten als Herrscher betrifft, so hat Ranke über ihn einen gedankenvollen Ausspruch gethan, indem er von ihm sagt: „Um seines angestammten Gebietes Meister zu werden, bedurfte es für den jungen Fürsten einer Verbindung von Ent-

ſchloſſenheit und kluger Umſicht, mit welcher ſonſt nur unrechtmäßige Herrſcher ihre Gegner geſtürzt und ſich ſelbſt in Beſitz der Gewalt geſetzt haben.“ In ſolchen Situationen geht es ohne Liſt und Gewalt nicht ab, man denke nur an den geſchichtlichen Rochow, der in Berlin verhaftet wurde, obwohl man ihm zu einer Jagdpartie freies Geleit zugeſichert hatte. Wie abſichtlich hat Wildenbruch von der Herrſcherfigur des Kurfürſten alles moraliſch Bedenkliche, das im Charakter der Zeit lag und durch die Größe ſeiner Miſſion entſchuldigt werden kann, abgeſtreift und ſie zum Ideal eines jungen Monarchen erhoben, der in ſchwieriger Zeit den Thron ſeiner Väter beſteigt und durch männliche Energie und ſtolzes monarchiſches Bewußtſein die Hoffnung ſeiner Nation iſt.

Die Sorgfalt, mit der Herr Oberregiſſeur Grube das Stück in Scene geſetzt hatte, erfüllte auch die höchſten Anſprüche an charakteriſtiſche Wahrheit des Zuſammenſpiels und hatte die einzelnen Leiſtungen in das richtige Verhältniß zu einander gebracht. Herr Arndt überraſchte als Kronprinz Friedrich Wilhelm durch das Würdige ſeiner Repräſentation, das Beſtimmte der Rede, die kluge Zurückhaltung der Leidenſchaft bis zu der großen Scene mit Schwarzenberg, wo das Herrſcherblut in Wallung geräth. Einen liebenswürdigeren, humorvolleren und zugleich heldenhafteren Rochow, als den des Herrn Matkowsky kann man ſich unmöglich denken. Von dem neckiſchen dreiſten Spiel mit dem Pagen zu Anfang bis zum Tod auf der Treppe beim Schluß des Stückes, welch ein Reichthum prachtvoller Empfindungstöne, ſtrotzender männlicher Geſundheit! Ein Liebhaber, ein Trinker, ein Held, ein Rebell, gutmüthig und herzlos, Freund und Verräther zugleich durch das Hinreißende und Ungezügelte ſeines Naturells, das im Guten und Böſen kein Maß und Ziel kennt, ſo ließ dieſe Figur an Feuer und Leidenſchaft, an Jugend und Kraft alles Andere weit zurück. Herr Grube gab dem Schwarzenberg einen ſcharfen Verſtand und dialektiſche Schärfe, weniger gelang ihm der tragiſche Zuſammenbruch im fünften Bilde; hier wären mehr Würde und Repräſentation, die den Grafen ſelbſt beim Sterben nicht verlaſſen dürfen, am Platze geweſen.

Die Aufführung des Schauspiels „Die Haubenlerche“ hat den Besuchern des Deutschen Theaters die freudige Gewißheit verschafft, daß Ernst von Wildenbruch in seiner Entwicklung als Dramatiker ununterbrochen fortschreitet. Mit seinen Stoffen ist er ursprünglich vom Mittelalter ausgegangen, aber in seiner Empfindungsweise der Gegenwart allmälig immer näher gekommen. Er suchte die Heldengestalten, die seiner Phantasie als Ideal vorschwebten, zunächst in ferner Vergangenheit und bei fremden Völkern, er erfaßte dann mit kühnem Griff Momente unserer vaterländischen Geschichte und ließ endlich dem preußischen Geist, der uns groß und stark gemacht hat, in seinen Dramen das Wort. Es war mit Bestimmtheit zu erwarten, daß er früher oder später auch das moderne Berlin in den Kreis seiner Bühnendichtungen ziehen würde. In den Novellen, die ihn als einen glücklichen Beobachter der Großstadt zeigen, ist es ihm vielfach gelungen, moderne Seelenzustände in realistischer Weise zu gestalten. Daß er sie auch dramatisch ausprägen würde, konnte nach alledem nicht sonderlich überraschen. Wenn trotzdem den Freunden seiner Muse die „Haubenlerche“ unerwartet kam und die Vorstellungen, die man von dem Bühnendichter Wildenbruch hatte, angenehm erweiterte, so liegt das an seinem kraftvollen und entschiedenen Auftreten innerhalb der neuen Richtung. Er hat vor allem Muth gezeigt und etwas gewagt. Das macht ihm als deutschem Künstler Ehre, der fest im Leben wurzelt und seine Phantasie nicht in Schablonen erstarren lassen will. Mit ungemeiner Frische hat er ein Stück der allernächsten Wirklichkeit auf der Bühne veranschaulicht und dabei neue Kräfte, die bisher in ihm schlummerten, frei werden lassen. Namentlich in den ersten Akten zeigt er eine glänzende humoristische Ueberlegenheit und eine packende Volksthümlichkeit der Sprache und Charakteristik.

Die Einfachheit der Mittel, die der Dichter verwendet, und das Knappe und Klare der Fabel nehmen von vornherein für das Stück ein. Wildenbruch arbeitet in der „Haubenlerche“ nicht mit Massen, sondern mit wenigen Personen. Von ihnen sind vier die Träger der Handlung, während die drei übrigen

episodisch verwerthet sind. Das Schauspiel haftet an einer bestimmten Lokalität, einer Papierfabrik, die wir uns in der Nähe von Berlin zu denken haben. Der kleine Garten am Hause, die Stube einer Arbeiterwittwe und die Wohnräume des Besitzers der Fabrik bilden den Schauplatz. In wenigen Tagen spielt sich der ganze Vorgang ab, der sich in allen Einzelheiten bequem übersehen läßt. Durch die Einfachheit des äußeren Apparats vertieft sich der Eindruck, den wir von dem Handeln und Leiden der Menschen auf der Bühne empfangen, ganz von selbst. Nicht viele Stücke haben eine so eindringliche, interessante und lichtvolle Exposition wie Wildenbruch's neue Schöpfung. In wenigen Minuten sind wir mit den Figuren vertraut, sowohl mit den Leuten aus dem Volk wie mit den Vertretern der gebildeten Klassen. Frau Schmalenbach ist die Wittwe eines Fabrikarbeiters, die, an den Beinen gelähmt, in einem Rollstuhl gefahren wird, wenn sie sich in dem Gärtchen an frischer Luft und Sonnenschein erlaben will. Sie ist geistig frisch und guter Laune geblieben, aber den besten Theil ihrer Frohnatur hat sie auf ihre Tochter Lene vererbt, die des Morgens immer die erste auf den Beinen ist und sich durch ihr sauberes Häubchen und ihr munteres Liedersingen den Namen Haubenlerche verdient hat. Der erste Büttgesell in der Fabrik, Paul Ilefeld, einer der fleißigsten und ordentlichsten Arbeiter, bringt ihr eine bescheidene Neigung entgegen, die sie still hoffend erwidert. Als tüchtiger und zufriedener Mensch ist Ilefeld in einen fein komischen Gegensatz zu Ale Schmalenbach, dem Schwager der Arbeiterwittwe, gebracht. Ale ist Lumpen-Faktor in der Fabrik und er sortirt nicht nur die alten Fetzen, bevor sie zerrissen und zerstampft werden, sondern auch die Menschen. Er ist ein Krakehler und Besserwisser, der sich die Manieren der sozialdemokratischen Redner angewöhnt und den Zeitungen eine Menge unverstandenes Zeug entnommen hat. Als bloser Phrasendrescher ist er übrigens ganz ungefährlich, er weiß gar nicht, was er will, und ist sofort bereit, sich mit dem Kapital zu versöhnen, wenn ihm ein kleines Stück davon zufällt. Den Arbeitern gegenüber steht der Besitzer der Fabrik, August Langenthal, sein Stief-

bruder Hermann und die Couſine von beiden, Juliane. „Herr Auguſt“, wie er genannt wird, iſt eine ſchwärmeriſche, idealiſtiſche Natur, der Wohlthäter ſeiner Arbeiter, ein ſtrenger, pflichttreuer Mann, und deshalb der unmittelbarſte Gegenſatz zu ſeinem Stiefbruder, der als ungezogener Schlingel in den Nachtlokalen Berlins die Zeit vergeudet. Hermann will ſich bei Lenen Freiheiten herausnehmen, die das Mädchen ruhig und beſtimmt zurückweiſt. Ein Kuß, den er ihr abtrotzt, zieht ihm einen energiſchen Verweis ſeines Stiefbruders zu. Der Dichter ſucht ſeine Unparteilichkeit beiden Figuren gegenüber zu wahren. Was ſich gegen den geſchraubten Sittlichkeitsſtandpunkt des Einen ſagen läßt, thut er mit dem köſtlichen Worte „Moralfatzke“ ab, das er dem Andern in den Mund legt. Aus der Anwendung dieſes Ausdrucks ſieht man ſchon, wie weit Wildenbruch gegangen iſt, nachdem er ſich entſchloſſen hatte, die volksthümliche Redeweiſe der Halbbildung und den Dialekt der breiten Maſſe in ſein Schauſpiel aufzunehmen. Wenn ein Dichter ſeines Ranges die Ausdrücke der Straße für die Bühne gelten läßt, kann man ſicher ſein, daß er es nicht des äußeren Effekts oder der Mode wegen thut, ſondern einen tieferen charakteriſtiſchen Zweck damit verfolgt. Es iſt kein Kunſtſtück, die Leute einen Jargon reden zu laſſen, aber es iſt eine Kunſt, ihnen, wie es Wildenbruch thut, im rechten Augenblick das rechte Wort zu geben und dadurch das ganze Weſen der Menſchen für unſer Verſtändniß zu beleuchten. Anders redet die gelähmte Frau Schmalenbach, die mit dem Leben fertig iſt, von ihrem Rollſtuhle aus, anders die kluge Lene, die einen dreiſten Mutterwitz anwendet, wenn man ihr etwas weiß machen will. Es iſt ein Unterſchied zwiſchen der geſchwollenen Redeweiſe Ale's und der biederen Herzenseinfalt des Büttgeſellen. Das Publikum hat das alles wohl verſtanden und oft mitten in die Worte, die ihm zu Herzen gingen, hineingejubelt.

Durch einen Sprung, der den Gewohnheiten des Dichters entſpricht, den wir aber nicht ganz billigen können, ſehen wir bereits im zweiten Akt, wie der Fabrikbeſitzer bei der Wittwe um die Hand ihrer Tochter wirbt. Wir fragen uns, ob Wilden-

bruch damit auf dem so fest betretenen Boden der Naturwahrheit bleibt. Wir meinen, das Erste müßte sein, daß Langenthal mit dem Mädchen selbst spricht, das Zweite, daß er sie aus der Fabrik herausnimmt und sie von ihrer dienenden Stellung befreit. Das würde auch einem Idealisten wohl anstehen. Aber Lene erfährt von dem ganzen Antrag erst durch ihre Mutter und deren Schwager. Sie widerstrebt, sie zögert und willigt erst ein, als man ihr sagt, daß Langenthal ihrer Mutter die Mittel zu einer Badereise zur Verfügung stellen will. Dies Motiv ist nicht sonderlich stark, wenn man bedenkt, daß Lene von einem fleißigen ordentlichen Arbeiter geliebt wird, aber trotzdem sind wir im Bann der Dichtung, weil die Figuren sich lebendig vor uns weiter entwickeln. Wildenbruch's alter Fehler einer kühnen Exposition eine künstliche Motivirung und einen nicht ganz befriedigenden Schluß folgen zu lassen, macht sich indessen auch in dem neuen Schauspiel bemerkbar. Es fährt im dritten Akt, beim Eintritt Lenens in das Haus des Fabrikbesitzers, unsicher fort und behilft sich mit allerlei Details über die Ungeschicklichkeit des jungen Mädchens, die dem vornehmen Leben so lange fern gestanden hat. Es tritt dann der Verführer in Gestalt des Stiefbruders Hermann an sie heran. Sie begreift das Unmögliche eines ferneren Zusammenlebens mit ihrem Bräutigam und geht auf einen ganz abenteuerlichen Plan, die Flucht nach Berlin mitten in der Nacht und in Gesellschaft jenes leichtfertigen Burschen, ein. Um das Maß der Unwahrscheinlichkeit voll zu machen, läßt sie sich überreden, in Hermann's Zimmer die Ankunft des ersten nach Berlin fahrenden Morgenzuges abzuwarten. In diesem Moment begann das Publikum mit Recht stutzig zu werden, aber noch eine größere Gefahr trat während der darauf folgenden Verführungsscene ein, die Wildenbruch mit peinlicher Schärfe und Grausamkeit bis an die Grenze des Erträglichen ausgeführt hat. Die Zuschauer hielten allerdings Stand, aber sie konnten sich nicht verhehlen, daß der Ausgang des Stückes seiner Anlage nicht entspricht. Es ist unmöglich, daß ein so kluges Mädchen wie Lene sich in solche Gefahr begiebt, und es ist noch unmöglicher, daß sie die bübischen Ab-

sichten des Verführrrs nicht sofort durchschaut und das Haus wachruft, noch bevor ihr ein Gewaltakt droht. Wildenbruch ist offenbar in Verlegenheit gewesen, wie er Ale Schmalbach, den Lumpenfaktor, und Paul Ilefeld, den Büttgesellen, weiter in der Handlung eingreifen lassen soll. Aber sie hätten um jeden Preis stärker in die Aktion hineingezogen werden müssen. Der Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit, der in den beiden ersten Akten mit so viel Schärfe und Humor ausgestaltet ist, wird im Verlauf des Stückes durch die Liebesgeschichte immer mehr verwischt, es tritt eine Abschwenkung aus dem Charakteristischen in das Sentimentale ein. Der sinnlich überreizte Ausklang des Dramas paßt nicht zu seiner sonstigen Natürlichkeit, Gesundheit und Einfachheit. Es ist ein falsches Register, das der Dichter aufgezogen hat. Er läßt Lene als Charakter plötzlich fallen, während wir erwarten müssen, daß sie den kräftigen ungebrochenen Volksgeist, der sich nicht bethören läßt, vertreten werde. Daß sie ihren Büttgesellen statt des Fabrikherrn bekommt, giebt wohl eine Versöhnung, aber doch unter Anwendung krasser Gewaltmittel, die wir gern weniger vornehmen Dichtern als Wildenbruch überlassen hätten.

Die Aufführung verdient hohes Lob. In Fräulein Else Lehmann hat sich das Deutsche Theater vom Wallner-Theater eine Kraft ersten Ranges für Mädchen aus dem Volk geholt. Das Talent der jungen Künstlerin steckt noch ganz im Unbewußten und ihr Rollenkreis dürfte ein beschränkter sein. Aber richtig erkannt und verwerthet kann Fräulein Lehmann eine in ihrer Weise gar nicht zu übertreffende Schauspielerin werden. Sie ist die vollendete Natur, sie weint und lacht wie man es auf der Bühne nur höchst selten hört. Selbst die letzten noch nicht ganz beseitigten Mängel der Sprache wirken in solchen Rollen charakteristisch. Die größte künstlerische Leistung des Abends bot Herr Engels als Lumpenfaktor Ale, eine Figur, die er so recht aus der Fülle seines Talents geschaffen hatte. Wenn er die rechte Hand rückwärts ausstreckte und von der „Lage der Arbeiter!“ sprach, hatte man das getreueste Abbild unserer sozialdemokratischen Versammlungen. Das kurze struppige Haar, die

ſuperklugen, dabei doch verlegenen Augen, die kurze Pfeife, die er auch während der Arbeitsſtunden nicht aus dem Munde läßt, nur daß er ſie dann an einem um den Hals geſchlungenen Bindfaden befeſtigt. Die graue Jacke, der altmodiſche Gehrock, Alles ſtimmte köſtlich zu einander. Unbeſchreiblich charakteriſtiſch war das Spiel der Hände, dieſes Fuchteln durch die Luft, dieſe gemachte Würde, wenn die Linke beim Abgehen plötzlich auf dem Rücken zu liegen kam. Auf dieſe Weiſe ſucht ein ungebildeter Menſch Andern Etwas klar zu machen, was er ſelbſt nicht verſteht. Frau Carlſen als Frau Schmalenbach und Herr Pittſchau als Büttgeſelle waren voll Leben und Natur. Herr Kadelburg ſpielte den Hermann in der ſchneidigen, herausfordernden und gewiſſenloſen Art, die dem Weſen der Rolle entſpricht, und Fräulein Meyer fand für das ſtill Zurückhaltende der Couſine die richtigen Töne. Am wenigſten läßt ſich der Fabrikbeſitzer Langenthal charakteriſiren, denn die Figur kommt aus der Abſtraktion nicht recht heraus, wir lernen ſie immer nur von einer Seite kennen. Aber Herr Niſſen that Alles, um ſie durch Wärme des Gefühls und Natürlichkeit des Auftretens menſchlich annehmbar zu machen.

„Heinrich und Heinrichs Geſchlecht“ iſt eine für zwei Abende beſtimmte Tragödie, in welcher Ernſt von Wildenbruch den mittelalterlichen Kampf zwiſchen Staat und Kirche in ſeiner leidenſchaftlichen Erregtheit geſchildert und die Höhepunkte des Streits als große hiſtoriſche Bilder auf die Bühne gebracht hat. Im Vorſpiel erſcheint der Held des Dramas, Heinrich der IV., der ſpätere deutſche König, als zehnjähriger Knabe, deſſen fröhlicher, harmloſer Uebermuth nach dem Tode ſeines Vaters durch den Einfluß der Geiſtlichkeit geknickt wird. Im letzten Aufzug ſehen wir, wie ſeine Leiche im Dom zu Speier von Mönchen zu Grabe getragen wird. Dazwiſchen liegen die tiefe Erniedrigung, welche das deutſche Königsthum durch den Gang nach Kanoſſa erleidet, und die Rache, welche der Sohn des Demüthigen, Heinrich V., für dieſe Schmach nimmt, indem er mit Schwert und Panzer in der Peterskirche in Rom erſcheint, den Papſt und die

Kardinäle binden läßt und dadurch den Sieg der Staatsgewalt über die Geiſtlichkeit verkündet.

Das Werk, welches ein halbes Jahrhundert deutſcher Geſchichte veranſchaulicht, will den Gedanken dieſes Kampfes zu klarem und imponirendem Ausdruck bringen. Es geht daher über einzelne Abſchnitte, die im thatſächlichen Verlauf der Dinge kein tieferes Intereſſe gewähren, mit raſchen Schritten hinweg und umfaßt mit um ſo größerer Wärme die entſcheidenden Momente. Auch folgt es dem hiſtoriſchen Gang der Ereigniſſe, ſo weit es ſich mit der Anlage des Kunſtwerks vereinigen ließ, wobei es dem Zuſchauer kaum auffällt, daß Heinrich IV. beim Tode ſeines Vaters nicht zehn, wie Wildenbruch angiebt, ſondern erſt fünf Jahre alt war. Das Werk iſt einheitlich durchgeführt. Die einzelnen Theile ſind ſtraff mit einander verkettet, denn auch nach dem Tode des unglücklichen Königs beherrſcht ſein Geiſt die Handlung, und ſein düſterer Schatten kommt nicht eher zur Ruhe, als bis ſein Sohn in goldener Rüſtung den Römern den ſiegreichen deutſchen Kaiſer gezeigt hat. In Wahrheit haben wir ein Drama in neun Aufzügen und einem Vorſpiel vor uns, das nur aus techniſchen Gründen nicht in einem Zuge aufgeführt werden konnte. Zunächſt hat das Berliner Theater den erſten Theil unter dem Titel „König Heinrich“ dargeſtellt und damit trotz der unverhältnißmäßig langen Dauer der Vorſtellung einen glänzenden Erfolg errungen.

Für Wildenbruch iſt Heinrich IV. der König von Natur, ein Mann, der nach Geſinnung und Anlagen dazu beſtimmt war, das deutſche Reich auf ſich ſelbſt zu ſtellen und ihm glückliche Tage zu bringen, während er in Wirklichkeit einer der unglücklichſten Herrſcher werden und das Land in tiefſte Wirrniſſe verwickeln ſollte. Schuld trug daran der Umſtand, daß die Erziehung des Knaben nicht von einem lebenserfahrenen Mann, ſondern von ſeiner frömmelnden Mutter und der Geiſtlichkeit geleitet wurde. So wurde der Konflikt, der das Reich ſpalten mußte, ſchon frühzeitig in die Bruſt Heinrichs gelegt. Woran der deutſche König ſpäter verbluten ſollte, zerriß bereits dem Knaben das Herz. Deshalb mußte Wildenbruch ſein Thema an

der Wurzel anfaſſen und in einem Vorſpiel das „Kind Heinrich“ ſchildern. Wir ſehen den Knaben, wie er in weiß, mit rother und goldener Stickerei gekleidet, das lange braune Haar von einem Goldreif zuſammengehalten, mit einem kleinen Speer in der Hand herbeieilt und einen Birkenbaum mitten durchſpaltet, wie er ſich nicht mit Kinderſpielen begnügen, ſondern mit den Großen zur Jagd ziehen möchte. Er fühlt ſich bereits als König, und als der alte Bogenſpanner Rapoto ihm nicht den Willen thun will, zerrt er ihn ungeduldig am Bart. Er ſieht es aber ſofort ein, daß es Unrecht ſei, den Leuten weh zu thun. Nun kann er den Bogenſpanner nicht belohnen, denn er hat all ſein Geld den armen Blinden gegeben, denen der ſchändliche Ordulf, der Billung, die Augen hatte ausſtechen laſſen. Rapoto erzählt dem kleinen König von einem Sieg, den die Wenden, die gottloſen Heiden, über die Deutſchen errungen hätten, und daß ſein Vater bei der Nachricht bleich geworden und wie ein Baum, den der Holzſchläger fällt, zuſammengebrochen ſei.

Die ſächſiſchen Großen berathen, was aus dem Reiche werden ſoll, wenn der alte Kaiſer die Augen ſchließt. Sie wollen aus dem Knaben einen Herrſcher nach ihrem Sinn machen, der ihren rohen Gelüſten freie Bahn läßt. Den Knaben erfaßt der Abſcheu beim Anblick des Billungs, der jene Unglücklichen des Augenlichts hat berauben laſſen, und er zieht ſein Schwert, als Ordulf ihn ſchlagen will. Die dazwiſchentretende Mutter verſteht und liebt den Knaben nicht, ſie nennt ihn die Qual ihrer Tage, und der Knabe bricht in heiße Thränen aus. Hildebrand, Archidiakon von Rom, der ſpätere Gregor VII., der nach Goslar gekommen iſt, weiſt auf den Stirnreif hin, den der Knabe als Abzeichen ſeiner königlichen Würde trägt, und fragt ihn nach den Pflichten der Könige auf Erden. Der Knabe antwortet: „Arme Leute zu ſchützen, damit ihnen böſe Männer nicht die Augen ausſtechen.“ „Seht — das iſt königlich gedacht. Aber wer den Königen die Kraft verleiht zu ihrem Amt, wißt Ihr Das auch?“ fragt Hildebrand. Der Knabe antwortet nach einigem Nachdenken: „Könige ſind ſtark von ſelbſt!“ und fügt auf die Frage des Archidiakonus, ob Könige nicht Gott fürchten

müſſen, hinzu: „Könige dürfen Niemanden fürchten.“ Die Mutter verweiſt ihm dieſes Bekenntniß als Sünde, weil man ihn gelehrt habe, Gott zu fürchten. Aber das Kind antwortet: „Ich liebe ihn ja — warum ſoll ich mich denn vor ihm fürchten?“ Hildebrand erkennt darin das Blut Heinrichs III., der mit klirrenden Heeren viermal über die Alpen gezogen ſei, mit weltlicher Fauſt in die Werkſtatt des ewigen Geiſtes hineingegriffen, Päpſte entthront und wieder eingeſetzt habe. Nun ſoll aber die Zeit kommen, wo die Fauſt ſich vor dem Kopf beugen und der Geiſt über das Fleiſch triumphiren müſſe. So ſteht der Kampf, der ſpäter Deutſchland und Italien in Aufruhr bringen ſoll, bereits im Keim vor uns. Freundlich fällt in dieſen heraufziehenden Schatten als erwärmender Sonnenſtrahl das Liebesgeſtändniß des Knaben hinein, der ſich aus der ewig weinerlichen Agnes, der Gräfin Adelheid von Piemont, obwohl man ihn mit ihr bereits verlobt hat, nichts macht und ſich lieber zu der munteren Praxedis hingezogen fühlt. Das Wagniß, drei Kinderrollen auf die Bühne zu bringen, Humor und Rührung mit einander zu vereinigen, iſt Wildenbruch in dieſem Vorſpiel in jeder Beziehung geglückt. Es ſchließt damit, daß Heinrich III. auf der Jagd ſtirbt und der zehnjährige Knabe von ſeinem Onkel Otto von Nordheim trotz der fußfälligen Bitte des alten Bogenſpanners unter lautem Wehklagen den ſächſiſchen Großen überliefert wird.

Es gehört zu den Vorzügen dieſer Dichtung, daß Wildenbruch dem Kampf zwiſchen Staat und Geiſtlichkeit das Abſtrakte und Starre, das einem ſolchen Thema ſo leicht anhaftet, genommen und ihn in Leben und Anſchauung umgeſetzt hat. Von den leidenſchaftlichen Ausbrüchen, zu denen der Dichter die Handlung emportreibt, erholt ſich der Zuſchauer durch Scenen, die einen mehr idylliſchen, behaglichen, oft ſogar einen ausgeſprochenen anekdotiſchen Charakter tragen. Der Vers, der an Stelle der Charakterwahrheit ſo gern die Rhetorik bevorzugt, iſt in dem ganzen Werk vermieden. Die ſchlichte Proſa des Dialogs drängt zur Prägnanz und ſchmiegt ſich der Empfindungsweiſe des gemeinen Mannes wie den Weltplänen des Königs und des

Papſtes an. Sie entbehrt weder der Natürlichkeit noch des großen Schwunges. Sie wirkt perſönlich, ohne in gemachte Alterthümlichkeit zu verfallen. Der Beginn des erſten Aktes enthält eine genrebildliche Scene, in der die breiten Maſſen des Volkes zu Wort kommen. Im Stadthauſe zu Worms erzählt der Münzmeiſter Gozzo, wie der König Heinrich die aufrühreriſchen Sachſen beſiegt habe, wie es ihm aber an Geld fehle, um ſeines königlichen Amtes zu walten. Da treten die zehn Zunftmeiſter herbei und diktiren dem Münzmeiſter die Beträge in die Finger, die ſie im Namen ihrer Handwerker für des Reiches Wohl gern hergeben wollen. Auch die beiden Häupter der Judengemeinde in Worms erſcheinen, preiſen den König für die gute Behandlung, die er den Leuten von Israel hat angedeihen laſſen, und bringen die größten Spenden von Allen herbei. Dann erſcheint König Heinrich im frohen Genuß des Siegs und ihm zur Seite die gefeſſelten ſächſiſchen Großen, denen er aber alsbald ihre Ketten abnehmen läßt. Die Biſchöfe von Magdeburg und Halberſtadt jagt er aus ihren Aemtern, weil ſie darüber empört ſind, daß Heinrich die Gabe der Juden angenommen und ihnen die Hand zum Kuß gereicht habe. Der König erklärt: „Ich bin der König und Königs Wille iſt Deutſchlands Geſetz! Ich frage nicht, ob Jude oder Chriſt — ich bin der König und Treue zum König iſt Deutſchlands Religion.“ Er rechnet darauf, daß Gregor ihn nach Rom einladen werde, um ihm die Kaiſerkrone aufs Haupt zu ſetzen. Das Erſcheinen ſeiner Mutter Agnes, die im härenen Bußgewande zu ihm kommt, den Strick um den Leib, die nackten Füße in Sandalen, und deren Beichtvater Papſt Gregor geworden iſt, erinnert ihn an die geiſtliche Zucht, in der man ihn gehalten hat. Er ſchlägt ſich an die Bruſt und ruft laut aus: „Die Sonne war in dieſem Herzen, und man hat ſie mir erſtickt! Der Schrei des Kindes war in dieſem Herzen, das nach der Mutter verlangt und man gab mir dafür eine Litanei! Nach Liebe habe ich gehungert, und man gab mir dafür einen Stein und verdammte mein lechzendes Herz zum Hungertode.“ In dieſer Stimmung trifft ihn die Botſchaft des Papſtes, der ihn noch

nicht für würdig und ſittlich rein erklärt, um die Kaiſerkrone tragen zu dürfen. Da zwingt er Burckhard, den Biſchof von Halberſtadt, einen Brief an Hildebrand, den falſchen Mönch zu ſchreiben, den er einen Simoniſten, einen Mann der Beſtechung, Liſt und Gewalt, einen Ehebrecher nennt. Er läßt ſich durch den Schrei „Gottsfrevel“, der durch die Verſammlung geht, nicht irre machen, ſondern ſchickt den Brief zum heiligen Vater nach Rom.

Der zweite Aufzug zerfällt in zwei Scenen. Die erſte verſetzt uns in das Kirchenſchiff der Baſilika Sancta Maria Major in Rom. Wir erblicken den Hochaltar und vor ihm den Thronſeſſel, auf welchem der Papſt Platz genommen hat, während das Licht von den Wachskerzen des Hochaltars und den brennenden Lichtern in den Händen der Chorknaben ausgeht. Der Papſt erſcheint im Vollbeſitz ſeiner göttlichen Macht, indem er die Seinigen ſegnet, die Schuldigen beſtraft, die Bereuenden begnadigt, indem er als Heiliger verehrt wird und dieſe Huldigung mit dem Hinweis darauf, daß er ſelbſt nur ein ſchwacher Menſch ſei, zurückweiſt. Die ſächſiſchen Großen kommen mit dem Boten, der König Heinrichs Brief bringt. Als der Bote ihn verlieſt, kann ihn nur das Dazwiſchentreten des Papſtes davor ſchützen, daß er von wüthenden Händen zerriſſen wird. Gregor ergreift eines der Lichter, die von dem Chorknaben getragen werden, und bläſt es aus als Symbol, daß er auch den deutſchen König, von dem er gehofft habe, daß er als ſchöne Blüthe im deutſchen Walde aufgehen würde, von ſich thue. Er verkündet den Bannfluch gegen Heinrich und ſpricht alle Chriſten von dem Eide los, den ſie Dieſem geſchworen haben. „Du Finſterniß, die ſich auflehnt gegen das Licht — kehre zurück in die Nacht, Du Welle, die ſich aufbäumt wider den Ocean, kehre zurück in das Nichts! Keine Glocke ſoll läuten in der Stadt, wo Heinrich wohnt, keine Kirche ſich öffnen, kein Sakrament geſpendet werden den Gläubigen — da, wo er wohnt, wohne der Tod.“ Hermann, der Billung, bittet ihn, ſein Werk zu vollenden, nach Deutſchland zu kommen, wo man einen andern König nach ſeiner Wahl krönen wolle: „Du ſollſt es ſein, der Deutſchland Könige nimmt und

giebt! König ſollſt Du ſein über die deutſchen Könige! In Deinen Händen unſer Geſchick! Zu Deinen Füßen dieſes ganze Deutſchland, Eiſen, Stahl und Kraft! Herr biſt Du geweſen über die Seelen, Herr ſollſt Du werden über die Seelen, Herr ſollſt Du werden über Leiber und Seelen und Herrſcher über die Welt."

Im Gegenſatz zu dieſer glanzvollen Entfaltung päpſtlicher Macht und Herrlichkeit ſteht die zweite Scene des zweiten Akts, die in einem großen öden Gemach in Worms vor ſich geht. Dämmernder Wintermachmittag. Heinrich tritt im ſchneebedeckten Jagdgewande auf. In der einen Hand trägt er einen Jagdſpieß, in der andern einen erlegten Fuchs. Es iſt Weihnachtsabend ohne Weihnachtsfreude und -Seligkeit. Der König ſitzt allein in dem kahlen Gemach. Ihn friert vor Kälte wie bei dem Gedanken an die Einſamkeit, die ihn umgiebt, ſeitdem der Fluch aus Rom ihn betroffen hat. Ein Weib tritt auf und wirft Holzſcheite in den Kamin, aus dem alsbald ein munteres Feuer erwärmend emporlodert. Heinrich erkennt ſeine Gemahlin Bertha, die er ſo lange vernachläſſigt hat wegen der ſchönen Augen der Praxedis, der Gattin des Grafen Heinrich von der Nordmark. In den Tagen der Noth findet er nun das Herz ſeines Weibes wieder, das er bisher gering geachtet hat, und erinnert ſich ſeines kleinen Knaben, dem keine Chriſtfreude beſchieden iſt, weil die Leute in der Stadt den Verfluchten Nichts verkaufen wollen. Während ſie zu Drei über einander gebeugt ihr Schickſal beweinen, naht eine Schaar von Kindern, mit Pelzjäckchen und Käppchen bekleidet. Sie tragen Weihnachtsbäumchen mit brennenden Lichtern und Säcke mit Nüſſen und Aepfeln in den Händen. Sie überreichen dem armen Königskinde ihre Geſchenke. Da geht dem Könige das Herz auf. Er erkennt, was er durch das Ungezähmte ſeines Temperaments geſündigt hat. Er fühlt ſich an der Seite ſeines Weibes nun wieder ſtark und beſchließt nach Rom zu ziehen und ſeinem Lande Das zu holen, was Könige ihren Völkern ſchulden, den Frieden.

Die kräftige dramatiſche Führung dieſer erſten Akte läßt für den Zuſchauer, der ihnen mit tiefer Ergriffenheit folgen muß,

kaum einen Einwand zu. Der Kampf zwiſchen Staat und Kirche iſt auf einfache menſchliche Formen zurückgeführt, die für Jedermann faßlich und verſtändlich ſind. Hat ſich der Dichter im Einzelnen Abweichungen von der Geſchichte erlaubt, ſo iſt von ihm an Stelle äußerer Begebenheiten die höhere Wahrheit der Dichtung geſetzt worden, die etwas Lebendiges planvoll vor uns entwickelt und unſere Phantaſie damit erfüllt. In den beiden anderen Aufzügen wird der Eindruck des Dramas durch gewiſſe Breiten der Situationen nur wenig abgeſchwächt. Wildenbruch verliert den Faden nicht aus der Hand, er ſpinnt ihn an einzelnen Stellen nur zu langſam aus, und es iſt eine leichte und dankbare Arbeit, ein paar hundert Worte aus dem Text für die Aufführung herauszuſtreichen, wobei die Frage noch offen bleibt, ob nicht ein genialer Darſteller des Gregor aus den Geſprächen, die dieſer in ſeinem Gemach in Kanoſſa mit ſeiner Umgebung führt, eine Fülle ungeahnter ſchauſpieleriſcher Wirkungen hervorzaubern könnte. Dem Könige, der vor dem Gemach ſteht und um Einlaß bittet, wird nicht aufgethan. Erſt in der darauffolgenden Scene läßt ſich der Papſt durch die Bitten von Heinrichs Mutter erweichen, dem König, der drei Tage und drei Nächte im Büßergewand, im Schnee, vor den Thoren geweilt hat, den Eintritt zu geſtatten. Heinrich beugt ſich vor dem Allgewaltigen und bekennt, daß ihm gerechte Buße auferlegt ſei. Aber der Anblick des Gegenkönigs Rudolph, den man erwählt hat und ihm gegenübergeſtellt, bringt ſein Blut in wilden Aufruhr. Er ſieht, wie der Papſt nichts von Verſöhnung wiſſen will, wie er den Bürgerkrieg in Deutſchland heraufbeſchwört. Nun fühlt er ſich wieder ganz als Herr und König, der dem ſchwächlichen Rivalen aus den Linien der Hand einen frühen Tod prophezeit und ſelbſt beim Anblick ſeiner ſterbenden Mutter an der Erfüllung ſeiner hohen Aufgabe nicht irre werden kann.

Im vierten Akt ſind wir in der Engelsburg in Rom. König Heinrich ſteht vor der vatikaniſchen Mauer, nachdem er den Gegenkönig Rudolph beſiegt hat. Er wirft deſſen Handſchuh dem Papſt vor die Füße. Dieſer verlangt nochmalige Unterwerfung vom König. Aber nun iſt es zu ſpät, denn jetzt wird

Heinrich Kaiſer ſein ohne den päpſtlichen Segen. „Kampf von Geſchlecht zu Geſchlecht, vom Vater wider den Sohn! Kampf ſoll ſein und Fluch auf Dich über die Zeit hinaus in die Ewigkeit!“ ruft Gregor aus. Da rafft Heinrich den Mantel um die Schulter und ſchleudert ihm die Worte entgegen: „Du, nicht Wunder-, nein Hexenmeiſter, der die Welt verflucht! Deine Stimme verſchlingt eine andere, mächtiger als die Deine — die Stimme der Verzweiflung! Deinen Fluch verſchlingt ein anderer, mächtiger als der Deine, der Fluch der Betrogenen! Alles, was da geſucht nach Hoffnung, gefahndet nach Glauben, gelechzt hat nach Gott, Alles, was da vertraut hat auf Dich und von Dir einen Stein empfing ſtatt eines Brodes und eines bunten Fetzens ſtatt der ewigen Welt, für dieſes Alles ſpreche ich zu Dir, vor dieſen Allen ſage ich Dir: Du ſollſt verflucht ſein, verflucht ſein und verflucht!“ Um den zuſammenſinkenden und verſcheidenden Papſt verſammeln ſich die Kleriker, die Sterbegebete murmeln, während von draußen das Volk einen neuen Papſt und die Krönung König Heinrichs zum Kaiſer verkündet.

So baut ſich dieſer erſte Theil des Heinrichsdramas groß und gewaltig vor uns auf, eine der reifſten Schöpfungen, die dem Dichter bisher gelungen ſind, und eine der beſten Leiſtungen, die wir auf dem Gebiet des hiſtoriſchen Dramas überhaupt beſitzen. Faſt vier Stunden haben die Zuſchauer im Berliner Theater bei der erſten Aufführung im Januar 1896 in ernſter und würdiger Haltung, mit unbedingter Hingabe an die ſtarken Anforderungen, die Wildenbruch ſtellt, ausgeharrt und endlich wieder einmal gefühlt, daß ihnen Fleiſch von ihrem Fleiſch und Geiſt von ihrem Geiſt in der Darſtellung deutſchen Lebens, in der Entwicklung großer Leidenſchaften, in der Darlegung des ſittlichen Geſetzes von Schuld und Sühne geboten wurde.

Die Fortſetzung zu dem Wildenbruch'ſchen Drama „König Heinrich“, die gleichzeitig mit dieſem unter dem Titel „Kaiſer Heinrich“ erſchienen war, iſt im Berliner Theater erſt zehn Monate ſpäter, Dezember 1897, zur Aufführung gelangt. Zu mächtig erwies ſich die Anziehungskraft des gewaltigen Stoffes und ſeiner glänzenden Behandlung, als daß man dem Publikum ſo-

fort den zweiten Theil der Tragödie hätte darbieten können. Das Kanoſſadrama des unglücklichen Heinrich IV. ſchien mit dem Eindringen des Königs in die Engelsburg und dem Tode des Papſtes Gregor einen beſſeren Abſchluß gefunden zu haben, als der Dichter ſelbſt glaubte, denn ſeine Abſicht war es urſprünglich, beide Stücke, wie in der Buchausgabe, ſo auch bei der Bühnenaufführung unmittelbar auf einander folgen zu laſſen. Das Werk, welches fünfzig Jahre deutſcher Geſchichte umſpannt, ſollte als ein einziges Drama von neun Akten und einem Vorſpiel wirken und zum beſſeren Verſtändniß all der in einander greifenden Theile, der ſich aufbauenden Gegenſätze und der Vergeltung, die ſich zum Schluß vollzieht, möglichſt ohne Unterbrechung geſpielt werden. Daher auch der Geſammttitel der Tragödie „Heinrich und Heinrichs Geſchlecht“. Durch beide Stücke zieht ſich die Charakterentwicklung Heinrichs IV. hindurch von dem fröhlichen Uebermuth des zehnjährigen Knaben, den wir im Vorſpiel kennen lernen bis zu der Leiche des Monarchen, die in der letzten Scene des Werks vom Bann erlöſt und im Dom zu Speier von Mönchen zu Grabe getragen wird. Die Freude, ſeine Schöpfung in ihrer ganzen Breite mit den fünfzig Jahren heißer Kämpfe zwiſchen Kirche und Staat dargeſtellt zu ſehen und dem Publikum nach der Schmach von Canoſſa den Sohn des Gedemüthigten gezeigt zu haben, wie er den Papſt zu ſeinen Füßen erblickt und den Römern als ſiegreicher deutſcher Kaiſer gegenübertritt, iſt dem Dichter ungeſchmälert zu Theil geworden. Der zweite Theil des Dramas iſt mit derſelben Begeiſterung wie der erſte aufgenommen worden und dürfte auch eine ähnliche Anziehungskraft auf das Publikum ausüben.

Beginnt „König Heinrich“ mit einem lieblichen und rührenden Kinderidyll, ſo ſetzt „Kaiſer Heinrich“ düſter und unheimlich ein. Der Mann, der die Geſchicke Deutſchlands leiten ſollte, hat ſich auf ein einſam gelegenes Schloß in den Trientiner Alpen oberhalb des Gardaſees zurückgezogen, während ſein Weib, die unköniglich geſinnte Praxedis, von der er in der Schwäche ſeines Herzens nicht laſſen kann, es mit dem ſchlauen italieniſchen Großen Frangipani hält. Der ältere Sohn des Kaiſers, Kon-

rad, der deutſche König, iſt ganz in den Händen der Geiſtlichkeit, eine ſchwächliche und verſchwommene, im Beten und Wohlthun aufgehende, für die Politik und die Pflichten des Staatslebens völlig unbrauchbare Natur. Im Reiche ſelbſt verüben die Großen Unrecht und Gewalt, der Adlige ſchindet den Bauer, und der Kaiſerthron wird zum Gegenſtand frechen Spottes. Ein Einziger erkennt mit ſcharfem Blick, daß es ſo nicht weiter gehen könne, des Kaiſers zweiter Sohn, Prinz Heinrich, der aber durch die Geburt dazu verurtheilt iſt, ſich dumpfem Brüten zu überlaſſen und die Feinde des Reichs genau zu beobachten. Er weiß wohl, worin die Schwäche der Deutſchen und vor Allem ſeines alten Vaters liegt und weshalb ſie den ſchlauen Italienern unterliegen mußten: „Die Deutſchen haben Alle Schwämme im Leibe. Deutſchland iſt ein feuchtes Land, voll Sümpfe und Nebel; da wächſt ſo etwas. Ihr in Italien habt heiße trockne Luft, da kommt ſo etwas nicht fort. Darum ſeid Ihr die Stärkeren. Denn wer am wenigſten Ballaſt mit ſich ſchleppt, der iſt der Stärkſte.“ Der junge Prinz ſieht ein, was ſein alter Vater mit ſeinen weißen Haaren und ſeiner ſchmerzlich errungenen Erfahrung doch nie begriffen hat, daß man der Falſchheit und Lüge in der Welt nicht mit Liebe und Vertrauen begegnen darf und daß man dem Taſchenſpieler in Rom nur beikommen kann, wenn man ihm ſeine Kunſtgriffe abgeſehen hat und ſie dann gegen ihn anwendet. Eine Kirchenpolitik, die mit dem Eide beliebig ſpielt, ihn da gelten läßt, wo es ihr paßt, und ihn da löſt, wo er ihr hinderlich iſt, kann nur durch eine Staatspolitik bekämpft werden, die nicht von der trügeriſchen Schwäche des Herzens, ſondern von der klaren Rechenkunſt des Kopfes und der ſchlauen Ueberlegenheit des Menſchenkenners geleitet wird. Darum fort mit allen romantiſchen Empfindungen, an deren Stelle Liſt und Verſchlagenheit treten müſſen, um das Vaterland von dem tiefen Abgrund, dem es entgegentaumelt, zurückzureißen!

Der alte Kaiſer erkennt wohl die Gefahren, die in dem von Rom ausgehenden Lockrufe enthalten ſind, aber er weiß in ſeiner Einſamkeit und Gedrücktheit, zumal er vom Bannfluch noch immer nicht befreit iſt, kein Mittel, um ihnen wirkſam zu be-

gegnen. Eine Schaar Kreuzfahrer kommt zu ihm ins Schloß. Der Prieſter Gottſchalck ſchildert in Worten voll feuriger Beredtſamkeit, welche Bewegung zur Befreiung des heiligen Grabes augenblicklich durch die Chriſtenheit geht. Er fordert den Kaiſer auf, ſich ihnen anzuſchließen, und verſpricht ihm dafür Befreiung von dem Bann. Aber der Kaiſer antwortet: „Wiſſet, daß eine Zeit in meinem Leben geweſen iſt, da ich geglaubt habe wie Ihr; brünſtiger, ſehnender, gläubiger als Ihr. Wer war es, der mir den Lebensquell verſchüttete? Der mir einen Stein gab anſtatt des Brodes, einen prunkenden Fetzen ſtatt der unendlichen Welt? Der war es, den Ihr den heiligen nennt, der Pfaffe in Rom! Wiſſet, daß mein Leben ertrunken war in Feindſchaft, meine Seele in Blut — als ich hinausverlangte aus Wuth und Blut und Greuel, wer war es, der mich zurückſtieß in den blutigen Sumpf? Der, welchen Ihr den Friedensfürſten nennt, der Pfaffe in Rom! Darum, wenn Euch der Pfaffe eine neue Welt verheißt, glaubt ihm nicht, denn es iſt nicht wahr; unfruchtbar ſind ſeine Hände. Einen neuen Rauſch wird er Euch geben, und Rauſch iſt nicht Leben. Wendet Euch ab von dem Pfaffen, bekehrt Euch zum Menſchen und glaubt an Euer Herz!“ Vergebens ermahnt er ſeinen Sohn Konrad, mit ihm nach Deutſchland zu gehen, den Fluren der Heimath einen neuen Frühling zu bringen und von den Alpen bis zum Meer einen Gottesfrieden zu verkündigen, Gutes zu thun und nicht dem todten, ſondern dem lebendigen Gott zu huldigen. Konrad will mit den übrigen Pilgern zum heiligen Grabe ziehen, und auch Praxedis, ſein Weib, ſagt ſich von ihm los. Voll Wuth und Scham ſieht Prinz Heinrich, welche Demüthigung ſein Vater erlebt, und brütet ſchon jetzt den Gedanken der Rache an Denen aus, die dem Herzen des alten Mannes ſo ſchwere Wunden geſchlagen haben. Er empfängt von ſeinem älteren Bruder Konrad, der an dem Kreuzzug theilnimmt, die Königskrone und ſchwört, daß er ſeinen Vater gegen ſeine Feinde ſchützen und ihm nicht nach Leben und Reich trachten werde.

Der zweite Akt iſt der am kunſtvollſten und breiteſten aufgebaute des Dramas. Hier feiert die große Begabung Wilden-

bruch's im Entrollen scenischer Bilder, in ihrer planvollen Gliederung und der sich immer mächtiger steigernden Spannung einen Triumph nach dem andern. Wir sind in der kaiserlichen Pfalz zu Regensburg, wo die Häuser mit Pfingstmaien und Laubguirlanden geschmückt sind und überall fröhlicher Lärm erschallt, weil Kaiser Heinrich mit den Bürgern der Stadt, von einer Schaar Kinder begleitet, auf die Donauwiese hinausziehen will, um das Pfingstfest zu begehen. Aber das Friedensfest wird jäh unterbrochen durch die Rohheit der deutschen Großen, welche die Bauern in schändlicher Weise mißhandeln. Im Abacher Walde hat man Konrad von Beichlingen, einen der ersten Männer im deutschen Lande, einen Sohn Otto von Nordheim's, erschlagen vorgefunden. Man vermuthet, daß der Mord von Bauern ausgeführt sei und hat eine Anzahl derselben in Ketten gelegt, obwohl ihre Weiber laut jammernd ihre Unschuld betheuern. Der Schultheiß der Stadt Regensburg verlangt eine ordnungsmäßige Untersuchung. Aber der Adel will sich auf keine langen Verhandlungen mit dem elenden und zerlumpten Gesindel einlassen, sondern verlangt, daß man mit den Bauern die Wasserprobe vornehme und sie in die Donau werfe. Der Uebermuth der Adeligen geht so weit, daß sie sich an einem kecken Puppenspiel belustigen, dessen giftige Pfeile gegen die Person des Kaisers Heinrich gerichtet sind. Es handelt sich um das sogenannte Dreiständespiel, welches ein Mönch in St. Blasien erfunden hatte und das in Baiern und Thüringen sehr verbreitet war. Die Großen wollen die freche Posse auch dem jungen König Heinrich vorführen und dieser geht mit unheimlicher Freundlichkeit darauf ein, obwohl ihm angedeutet wird, auf wen der Spaß eigentlich zielt. Der Graf von Vohburg läßt sich auf einen Schemel nieder und spielt die Rolle des deutschen Kaisers, des gutmüthigen, schwachen Alten, während der Narr des Grafen, Egino, die einzelnen Stände personifizirt. Zuerst kommt er mit einem Knittel in der Hand und beschmiertem Gesicht als Bauer und redet den „Vater Kaiser" mit plumper Vertraulichkeit an. Der Gottesfriede nähre seinen Mann, er, der Bauer, könne nun nach Herzenslust fressen und saufen und stinken, es fehle nur noch,

daß man die Ritter und Edlen des Landes überfalle und mit Dreſchflegeln erſchlage. Dann tritt der Narr als Kaufmann in einem Pelz auf, deſſen Leder er den Edelleuten aus dem Fell geſchnitten habe, ferner als Jude, der ſich rühmt, den dummen Chriſten die Haut über die Ohren zu ziehen, und der dem Kaiſer den Rath giebt, auch einer von „unſre Leut“ zu werden, und endlich als Edelmann, der Alles verkauft und verpfändet hat und ſelbſt Brünne und Schwert verſetzen muß, um dafür von des Kaiſers Gnade den Bettelſack umſonſt zu empfangen.

Der junge König ſieht das Schauſpiel mit gewaltſam unterdrückter Wuth und erheuchelter Fröhlichkeit an. Als es aber beendigt iſt und die Großen ihn verlaſſen haben, zieht er ſeinen Dolch, ſtürzt auf den Stuhl zu, wo das zur Fratze entſtellte Ebenbild ſeines Vaters geſeſſen hat, und ſtößt die Waffe in ſinnloſer Verzweiflung drei Zoll tief in das Holz hinein. Der Erzbiſchof von Mainz Ruthart ſchleicht ſich an ihn heran, um ihn in der Ueberzeugung zu beſtärken, daß es mit dem alten Kaiſer nicht mehr länger ſo geht, daß die beſchimpfte Würde zu ihrer Wiederherſtellung auf jüngere Schultern gelegt werden müſſe. Der Erzbiſchof will König Heinrich von dem Eide löſen, den er zur Beſchützung ſeines Vaters geſchworen hat und ſucht ihn mit den Vorſtellungen von Himmel und Hölle nach ſeinem und des Papſtes Willen zu lenken. Aber der König begreift, daß das Alles nur Geſpenſter im leeren Nichts ſeien, daß dieſe Mächte durch unſern Willen geſchaffen und zerſtört werden, und daß die Perſönlichkeit mit der in ihr ruhenden Kraft des Stärkeren allein die Welt bewege. Inzwiſchen werden die faſt thieriſch verkommenen, in Feſſel und Kerkerhaft gehaltenen Abacher Bauern vorgeführt, über die an Stelle der Regensburger Bürger und der Großen des Reichs der Kaiſer ſelbſt das Urtheil fällen will. Die eingeſchüchterten Männer wagen es nicht ein Mal, ihre Unſchuld zu betheuern, während hinter ihnen die mühſam zurückgehaltenen Weiber für ſie ſprechen und in lautes Wehklagen ausbrechen. Eine Frau drängt ſich aus dem Haufen hervor, wirft ſich dem Kaiſer zu Füßen und bittet ihn, er möge den Reitknecht kommen laſſen, der bei dem Morde zugegen

war. Dann werde er die Wahrheit zu hören bekommen. Die Aussagen des Knechts lassen auch wirklich keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der Sohn Otto von Nordheim's unmöglich von Bauern erschlagen sein könne, und der Kaiser giebt den Angeklagten die Freiheit wieder. Der Auftritt erinnert in vieler Beziehung an jene Scene in Hauptmann's „Florian Geyer", wo die gefangenen Bauern ebenfalls auf die Bühne gebracht werden und die betrunkenen Ritter ihnen mit Peitschenhieben entgegentreten. Wildenbruch ist aber viel maßvoller in der Charakteristik und unterbricht durch diese Episode nicht den vorwärtsschreitenden Gang der Handlung. Denn nun entbrennt zwischen den einzelnen Ständen die Kampfeslust. Der Kaiser erklärt seinen Großen, daß er kein Unrecht leiden, ihren Uebermuth brechen und der Vertheidiger der Armen und Elenden sein werde. Die Grafen und Edelleute wollen, darüber empört, aus der Herberge die Waffen holen und sich ihre Vorrechte nicht nehmen lassen. Die Rathsleute suchen ihnen den Ausgang zu versperren und sie gefangen zu nehmen, damit der Frieden des Landes nicht gebrochen werde, und die Bauern, die ihrer Ketten ledig geworden sind, erheben plötzlich ein wüstes Geschrei und wollen sich mit den Worten: „Schlagt sie todt" auf ihre Peiniger stürzen. Mit Mühe gebietet der Kaiser dem wüsten Durcheinander Schweigen, aber anstatt die bedrohte Kaisermajestät in vollem Glanze zu entfalten und jeden dagegen erhobenen Widerstand mit fester Hand zu Boden zu werfen, erschöpft er sich in sentimentale Klagen: „Menschen, haltet Eintracht; haltet Eintracht. Ist es dem Menschen nicht gegeben von Anderen zu lernen? Muß sie mit Jedem neu beginnen, die blutige Krankheit des Lebens, Erfahrung? Muß Jeder sie erproben an sich selbst? Jeder ihn trinken bis auf die Neige, den bösen, den bittern, den zähen Trank?" Mit einer Schaar weiß gekleideter Kinder, Knaben und Mädchen, die grüne Laubkränze auf den Köpfen und grüne Zweige in den Händen tragen, zieht er hinaus auf die Donauwiese, um das Pfingstfest zu feiern. Er spricht zu ihnen Worte der Liebe und sie jauchzen ihm entgegen. Nachdem sie hinausgezogen sind, erkennt König Heinrich, daß der Augenblick zu einer ent-

ſcheidenden Handlung gekommen ſei. Er verſammelt die Großen des Reiches um ſich und empfängt von ihnen den Eid der Treue, um ſelbſt das in den Staub gezogene Kaiſerpanier wieder aufzurichten.

Man beachte, mit welchem außerordentlichen Talent in dieſem zweiten Akt des Trauerſpiels die einzelnen Motive mit einander verknüpft ſind: die Abſicht des alten Kaiſers, zu Pfingſten ein allgemeines Friedensfeſt zu feiern, die Aufführung des Dreiſtändeſpiels, durch deſſen Hohn die Erleuchtung in die Seele des jungen Königs fällt, die Vorführung der Abacher Bauern, die Intriguen des Erzbiſchofs von Mainz, den Erben der Kaiſerkrone auf ſeine Seite zu ziehen, und ſchließlich die Erhebung des Letzteren zu der von ihm als unabweisbar erkannten geſchichtlichen Miſſion. Es gehört eine geradezu unerſchöpfliche Bühnenphantaſie dazu, ſich in dieſer Fülle nicht zu verlieren, nicht Eins durch das Andere zu erdrücken, ſondern dem lang dauernden Aufzug eine immer größer werdende leidenſchaftliche Erregung zu geben. Bei jedem neu einſetzenden Motiv hat der Zuſchauer das Gefühl, als ob aus einem bis in die Tiefen aufgewühlten Meere eine Woge nach der andern heranrolle. Der Akt giebt ein Bild eines in völliger Auflöſung begriffenen Staatslebens, und doch iſt das Ganze, künſtleriſch gefaßt, rhythmiſch wundervoll gegliedert. Mit dieſer Bühnenplaſtik, die das Höchſte wagt und gewinnt, hat ſich Wildenbruch ſelbſt übertroffen. Außer Schiller und Grillparzer hat kein anderer Dramatiker bei uns ſolche Wirkungen aufzuweiſen.

Und doch bleiben die drei folgenden Akte hinter der Wirkung dieſer beiden erſten in keiner Weiſe zurück. Der dritte ſpielt in einem Frauenkloſter am Ufer des Rheins. Hierher hat ſich Praxedis hingewendet, um die Sünden und Thorheiten des Lebens abzubüßen, nachdem ſie den Kaiſer, ihren Gemahl, verlaſſen hat. Hierher wird auch der auf der Flucht begriffene ſterbende Kaiſer Heinrich IV. in einem Tragſeſſel gebracht. Er hat noch Zeit, ſein ſchwer geprüftes Leben an ſeinem geiſtigen Auge vorbeiziehen zu laſſen, das Herz, das ihn betrog, und die Liebe zu ſeinem Weibe zu verwünſchen, einen Becher vom Waſſer

Digitized by Google

des Rheins und eine Handvoll Erde von seinem Ufer zu erfassen, sich mit den Tropfen des heiligen Flusses selbst zu segnen und beim Anblick der Morgensonne, die den Fluß und die Berge vergoldet, seinem Volke ewige Jugendkraft zu wünschen. Eine Scene voll tiefen lyrischen Gehalts, die aber sofort wieder ins Dramatische umsetzt, als der junge König an die Leiche seines Vaters tritt und dabei erfährt, wie der alte Mann durch den Schreck gelähmt wurde, als er hörte, man wolle ihn überfallen und deshalb von Regensburg in plötzlicher Eile aufbrach. Aus dem Schmerz, der ihn erfüllt, rafft sich der Monarch aber zum Bewußtsein seiner Pflicht auf. Er versammelt seine Großen um sich, er überläßt es ihnen, sich über dieses oder jenes Stück Land, das sie haben wollen, zu einigen, und beschließt nach Rom zu ziehen, um seinen Vater vom Bann loszubitten, aber in Begleitung von dreißigtausend Mann bewaffneter Krieger.

Der vierte Akt trägt seinen Erfolg für ein norddeutsches Publikum schon in dem Stoffe mit sich. Wir sind in der Peterskirche, so wie sie sich damals als dreischiffige Basilica aufbaute. Der Papst Paschalis, ein gebeugter Greis, erwartet den Besuch des deutschen Königs, der in seiner goldenen Rüstung mit seinen Großen in die Kirche eindringt. Er verlangt in kurzer bestimmter Rede die Wiederherstellung des Friedens. Er läßt die Briefe vorlesen, die zwischen ihm und dem Papst gewechselt worden sind, und beweist dabei der Welt, welch falsches Spiel man in Rom getrieben hat. Paschalis hatte in seinem Schreiben versprochen, daß die Bischöfe Alles, was sie an Land und Lehen seit den Tagen Karl des Großen von der Hand der deutschen Könige erhalten haben, in die Hand König Heinrichs wieder zurückgeben sollen. Sein Wort zu halten weigert sich der Papst, ebenso den König, der ihn immer dringender darum bittet, zum Kaiser zu krönen. Heinrich nennt den Papst einen Wortbrüchigen und wirft ihm seinen Brief in Fetzen vor die Füße. Er weist den mörderischen Anfall Frangipanis, der sich mit dem Dolche auf ihn stürzt, geschickt zurück, er läßt einen der Kardinäle binden und zuletzt sogar den Papst selbst fesseln, während draußen die Sturmglocken

ertönen, die Deutſchen ihre Schwerter ziehen und ſich mit den Worten „Rache für Canoſſa!“ auf die Römer werfen.

Dies Gegenſpiel zu dem Canoſſaakt im „König Heinrich“ hat einen begreiflichen Enthuſiasmus bei der Aufführung im Berliner Theater erregt. Eine der ſtärkſten Wirkungen, die jemals auf der Bühne gewagt worden ſind, iſt durch das Talent des Dichters ſiegreich erſtritten worden, und dem Triumph des deutſchen Kaiſers im Mittelalter, der für lange ertragene Schmach Genugthuung fordert und die Ehre des deutſchen Reichs wiederherſtellt, ſpendete an der Spitze der begeiſterten Zuſchauer auch der Schirmherr des neuen deutſchen Reiches mit ſeiner kaiſerlichen Gemahlin lebhaften Beifall.

Der letzte Akt geht in Speier vor ſich, zuerſt in einem Gewölbe unter der Kirche, wo die Leiche König Heinrichs ruht und ein Mönch für ihn betet. Die Bettler preiſen den Verſtorbenen als ihren Vater, und die Chorknaben ſingen, indem ſie brennende Kerzen tragen, fromme Lieder zu ſeiner Beſtattung. Von ihm iſt der Bann gelöſt und Heinrich V. iſt vom heiligen Papſte zum Kaiſer gekrönt worden. Im Innern des Doms zu Speier, wohin ſich die Scene verwandelt, erſcheint der Kaiſer, umgeben von Fürſten und Volk, Edelleuten und Geiſtlichen. Er will Gericht abhalten über Praxedis, die Einſchleicherin in Deutſchlands Majeſtät, die wie eine Dirne ihren Herrn verlaſſen hat und nun in ärmlichem Gewande und mit gebundenen Händen vor ihm erſcheint, indem ſie bald um Gnade fleht, bald wilde Drohworte ausſtößt gegen ihren Richter. Der Kaiſer will die Frau ſeines Vaters dem Feuertode weihen, als die Leiche des alten Kaiſers hereingetragen wird und der betende Mönch ſich als Konrad, der verſchollene und für todt gehaltene ältere Sohn Heinrichs IV. zu erkennen giebt. Konrad will nur noch ein Mal für die Welt lebendig werden, um Praxedis mit ſich auf den Weg der Buße zu ziehen und das ſchreckliche Gericht, das ihr droht, zu verhindern. Mit dieſem düſteren Ausklang endigt das gewaltige Werk, das nun vollendet auf der Bühne ſteht und das unmittelbarſte Verſtändniß und den einmüthigen Beifall des Publikums gefunden hat. Es wäre kleinlich, bei ſo tiefgehenden dramatiſchen Wirkungen nach Einzelheiten zu forſchen,

die man bei dem prachtvollen Aufbau des Werkes ſich doch noch hätte anders denken können.

Die Hauptrollen waren von den Schauſpielern des Berliner Theaters mit beſtem Gelingen wiedergegeben. Das Gebrochene und Müde Heinrichs IV. wurde von Herrn Sommerſtorff in trefflich gewählter Maske und mit einem weichen, zu Herzen gehenden Tone ſehr geſchickt ausgedrückt. In der Sterbeſcene hatte er eine Fülle rührender Momente, obwohl das Organ noch zu voll und geſund für die phyſiſche und ſeeliſche Gebrochenheit des Greiſes klang. König Heinrich, der ſpätere Kaiſer, wurde von Herrn Baſſermann dargeſtellt, einem Schauſpieler von nicht gewöhnlicher Intelligenz und Schärfe des Ausdrucks. Das Lauernde und Beobachtende im Charakter des jungen Prinzen traf er vorzüglich ebenſo wie die ſich aufbäumende Männlichkeit, aus der das Herrſcherbewußtſein ſich glänzend erhebt. Herr Baſſermann wird nur leider durch das Spröde und Spitze ſeines Organs und den heiſern, rauhen Tonanſatz gehindert, ſeine trefflichen Abſichten immer zum reinen künſtleriſchen Ausdruck zu bringen.

Zwei Dramen von Paul Lindau.

Der Komödiant. Der Andere.

Es iſt wohl zu verſtehen, wie eine Reihe namhafter Schriftſteller auf den Gedanken kommen konnte, das Leben Molière's dramatiſch zu geſtalten. Das Wirken des großen franzöſiſchen Luſtſpieldichters iſt reich an intereſſanten und romantiſchen Ereigniſſen aller Art. Es führt aus kleinen unſicheren Anfängen zu Glanz und Ruhm. Es zeigt uns einen berühmten Dichter, der in ſeiner Häuslichkeit zu einer lächerlichen Rolle verurtheilt iſt, und einen ausgezeichneten Künſtler, der, ein wirklicher Vater ſeiner Schauſpieler, ſich für ſie und ſeinen Beruf opfert. Das Leben Molière's iſt halb Luſtſpiel und halb Tragödie. Wollte man es mit allen Einzelheiten auf die Bühne bringen, ſo ergab ſich daraus ein Vortheil, daß viele Epiſoden mehr oder weniger dunkel geblieben ſind und dem Autor geſtatten, ſeine Phantaſie frei ſpielen zu laſſen. Es mußte in jedem Fall leicht erſcheinen, dem Dichter des „Tartuffe" die Sympathien der Zuſchauer zu gewinnen. Aber auch eine große Gefahr lag nahe. Es iſt ſchwer, ja unmöglich, eine Bühnenfigur für Molière auszugeben, wenn man ihr nicht Etwas von Molière's Geiſt, Klugheit und Temperament einflößen kann. Die Vorſtellung, die wir von der Perſönlichkeit des Mannes haben, muß durch lebendige, charakteriſtiſche Züge ausgefüllt ſein und darf nicht in's Gewöhnliche herabgezogen werden. Dadurch wird es erklärlich, daß der Stoff von der einen Hand in die andere ging und erſt ſehr ſpät eine feſte Bühnengeſtalt annahm, die den Erfolg ſicherte. Goldoni, Karl Gutzkow

und George Sand haben Stücke geſchrieben, deren Held Molière iſt. Nun iſt ihnen Paul Lindau mit einem Schauſpiel: „Der Komödiant“ gefolgt.

Den größten Erfolg hat Gutzkow mit dem „Urbild des Tartuffe“ erzielt. Ihm hatte Goldoni mit ſeiner Komödie „Il Molière“ vorgearbeitet, in der es ſich ebenfalls darum handelt, daß ein ſtadtbekannter Frömmler die Maske für den Tartuffe abgiebt. Pilone, eine zu jener Zeit ſtereotype Figur des Scheinheiligen auf der italieniſchen Bühne, hält Molière's „Tartuffe“ für eine perſönliche Satire auf ſich und bietet Alles auf, um die Vorſtellung zu verhindern. Er redet der Béjart, die eine Hauptrolle darin zu ſpielen hat und den Dichter mit Heirathsgedanken beſtürmt, ein, daß dieſer es mit ihrer Tochter Iſabella halte und ſich heimlich mit ihr vermählen wolle. Pilone geht aber ſelbſt in die Falle, die ihm Molière's Dienſtmädchen Foreſta mit ihren Zärtlichkeiten ſtellt, und läßt ſich in eine dunkle Kammer ſperren, während der Dichter in ſeiner Maske und mit ſeinem Hut und Mantel das Publikum durch die Darſtellung des „Tartuffe“ in Entzücken verſetzt. Goldoni hat ſeine Handlung ſehr luſtig erſonnen, auch manchen ſatiriſchen Hieb auf das Bühnenleben im Allgemeinen ausgetheilt. Er verdirbt ſich die Wirkung aber ſchließlich dadurch, daß er Molière nicht nur zum Ehemann der jungen Béjart macht, ſondern auch eine Verſöhnung zwiſchen ihm und dem ſo ſiegreich verſpotteten Heuchler herbeiführt. Pilone fällt dem Dichter zu Füßen und gelobt feierlich ſich beſſern zu wollen und Molière iſt ſchwach genug, darauf einzugehen, ja er bittet Pilone ſogar noch um Verzeihung, daß er ſeine Maske gewählt und ihn dem Spott des Volkes preisgegeben habe. Mit ganz anderer Schärfe und Entſchiedenheit hat Gutzkow im „Urbild des Tartuffe“ ſein Thema durchgeführt. Sein Präſident La Roquette iſt eine viel überzeugendere Charakterfigur als Goldoni's Pilone und die Schilderung der Intriguen, die mit der Aufführung des Luſtſpiels zuſammenhängen, iſt ebenſo treu im Geiſte der Zeit gehalten wie künſtleriſch vertieft und theatraliſch wirkſam. Gutzkow's Stück iſt und bleibt das beſte Moliéredrama, das wir in der Literatur beſitzen. Das Schauſpiel „Molière“ von der George Sand iſt

ſpäter erſchienen, bedeutet aber keinen Fortſchritt. Die Figur des Dichters iſt darin deklamatoriſch und ſentimental verzeichnet, die geſchichtlichen Vorgänge, die berührt werden, gehen in einem ununterbrochenen Strom von Empfindſamkeit unter. Nur der Charakter der leichtſinnigen Armande, die von Einem zum Andern flattert, iſt mit großem Geſchick und feinem Inſtinkt durchgeführt. Die Sand läßt Molière, der trotz ſeiner Krankheit den Theaterarbeitern zu Liebe auftritt, am gebrochenen Herzen ſterben.

Paul Lindau ſchlägt mit ſeinem 1892 erſchienenen fünfaktigen Schauſpiel „Der Komödiant“ einen ganz anderen Weg als ſeine Vorgänger ein. Er begnügt ſich nicht damit, eine entſcheidende Wendung im Leben Molière's künſtleriſch zu erfaſſen und uns in einer geſchloſſenen Handlung ein Bild des großen Poeten und unglücklichen Menſchen zu geben. Er rollt vielmehr in einer Reihe von Scenen, die nur loſe mit einander verbunden ſind, die ganze Entwickelungsgeſchichte des Mannes vor uns auf. Er geht nicht in die Tiefe, ſondern in die Breite, er bietet uns kein Drama, ſondern eine theatraliſch geſchickt zuſammengeſetzte Chronik. Im erſten Akt lernen wir Molière als wandernden Komödianten auf ſeinen Streifzügen durch die Provinz kennen. Er kommt mit ſeiner Truppe nach Limoges. Er ſteht, von ſeinen Getreuen umgeben, hoch aufgerichtet auf einem Landwagen, wie ihn die Gaukler zu benutzen pflegen, ſchlägt wie närriſch auf eine Pauke, die er ſich umgeſchnallt hat und preiſt dem zuſammenlaufenden Publikum ſeine Künſte an. Lindau hat offenbar damit das vagabondirende Komödiantenthum darſtellen wollen, wie es uns Scarron in ſeinem „Roman comique“ ſo unübertrefflich geſchildert hat. In Limoges trifft Molière ſeinen alten Freund, den weinſeligen, ewig durſtigen Dichter Chapelle und erfährt, daß Armande, die Tochter ſeiner Madeleine Béjart aus einem anderen und älteren Liebesverhältniß, hier verborgen gehalten werde. Wegen Madeleine's lockeren Lebenswandels hatte man ihr die Fähigkeit abgeſprochen, ihr Kind ordentlich erziehen zu laſſen und Armande in einem vornehmen Hauſe der Obhut einer närriſchen alten Dame anvertraut. Nun ſoll das Mädchen aber der Mutter wieder zurückgegeben werden. Chapelle leiſtet dabei willkommene

Hilfe. Indem er der Alten mit ſeinen Liebesanträgen den Kopf verdreht, wird Armande von Madeleine und Molière entführt. Während der Wagen davonrollt, haben die Uebrigen das Nachſehen. Dieſer erſte Akt bringt die Handlung in keinen rechten Fluß und iſt ein wenig trocken gerathen. Man weiß zu wenig von den Menſchen, für die man ſich intereſſiren ſoll.

Viel bewegter und anſprechender ſind der zweite und dritte Akt ausgefallen, welche die Liebe Molière's zu Armande ſchildern. Wir finden den Dichter bereits in Paris als verwöhnten Liebling des Publikums und des Hofes. Das Verhältniß zu Madeleine iſt immer kühler, das zu ihrer Tochter immer herzlicher geworden. Chapelle bringt ſeinen Freund dahin, daß er, ohne es zu wollen, eingeſteht, von welch' tiefer Neigung er für das reizende Mädchen erfaßt iſt. Während er mit ihr die Rollen zu einem neuen Stück durchnimmt, treibt ihm das kokette Ding das Blut zu Kopf. Immer wieder ſuchen ſie ihre Leidenſchaft auf die darzuſtellenden Charaktere abzulenken, es währt nicht lange, und ſie halten ſich umſchlungen. Die Scene iſt friſch und warm empfunden und wurde vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Im dritten Akt iſt Molière bereits der gekränkte, im innerſten Herzen verwundete Ehemann. Während er in den oberen Gemächern ſeiner Wohnung in der Rue Richelieu ſich ganz in ſeine Kunſt verſenkt, vertändelt Armande ihre Zeit mit allerlei ariſtokratiſchen Beſuchen, die ſie empfängt und die der Ehre ihres Hauſes zu nahe treten. Sie iſt im Begriff mit dem Marquis von Lauzun einen dummen Streich zu begehen, als ihr Gatte ſie dabei ertappt und ſich empört von ihr abwendet. Im vierten Bilde treffen wir ihn in ſeinem Landhauſe in Auteuil, wo er Heilung von dem Bruſtleiden zu finden hofft, das ſich bei ihm eingeſtellt hat. Sein Arzt erſcheint und wird von Molière weiblich gehänſelt. Noch andere Freunde wie der Dichter Chapelle kommen zu ihm hinaus. Es beginnt ein übermüthiges wüſtes Trinkgelage. Im Geſpräch wird das Thema zum „Eingebildeten Kranken“ berührt, das den Dichter beſchäftigt. Schließlich kann die ganze Geſellſchaft nicht mehr auf den Beinen ſtehen, das Elend der Betrunkenen kommt über ſie. Sie halten die Seine für den Styx und wollen ſich alle darin

ertränken. Für Molière hat dieſer Auftritt aber eine ernſte Bedeutung, denn er erfährt zu ſeinem Schmerz, daß Armande aus ihrer Wohnung verſchwunden ſei. Jetzt bricht ſein Liebesgram nur um ſo heftiger aus. Er iſt im Begriff, ſich vollends der Verzweiflung hinzugeben, als Madeleine, die bereits von ſeiner Geſellſchaft Abſchied genommen hatte, wieder bei ihm erſcheint und ihm ihr Kind, ſeine Frau, die bereuende Armande, wieder zuführt.

Der letzte Akt lehnt ſich eng an die geſchichtlichen Vorgänge an. Er ſtellt die Bühne auf der Bühne dar. Rechts wird auf dem Podium von Molière und ſeinen Schauſpielern der „Eingebildete Kranke“ dargeſtellt. Nach damaliger Sitte ſitzen auf der Bühne ſelbſt eine Anzahl Cavaliere. Links haben wir uns das Publikum mit dem König zu denken. Der zweite Akt des „Eingebildeten Kranken“ geht gerade zu Ende. Molière iſt mehr todt als lebendig. Der Arzt und die Seinigen bitten ihn nicht weiter zu ſpielen. Er weiſt alle Ermahnungen zurück, um ſeine Pflicht zu thun. Theaterarbeiter tragen neue Dekorationen für den Promotionsakt herbei, die Schauſpieler erſcheinen in den rothen Koſtümen der Doktoren, Alles iſt fertig zum Beginn. Da wird auch ſchon der Befehl des Königs gemeldet, mit der Vorſtellung fortzufahren. Molière nimmt ſeine letzte Kraft zuſammen. Die bekannten drei Hammerſchläge des Regiſſeurs erſchallen auf den Brettern, die Muſik ſpielt, der Vorhang wird zur Seite gezogen und es vollzieht ſich jene närriſche Promotion, bei welcher Argan ſchwören muß, die Lehren der Wiſſenſchaft auch dann zu befolgen, wenn ſie ſchädlich ſind. Als Argan-Molière zum dritten Male „Juro!“ rufen ſoll, bricht er in ſeinem Seſſel ohnmächtig zuſammen. „Die Komödie iſt aus!“ ruft er und ſtirbt. Dieſes Bild gab eine bis ins Kleinſte genaue Anſchauung der damaligen Zeit, es war an charakteriſtiſchen Einzelheiten Nichts verſäumt worden, um uns den Ton der Geſellſchaft zu Molière's Zeiten, die Einrichtungen der Bühne, das Treiben vor und hinter den Couliſſen zu vergegenwärtigen. Die Scene wurde als kulturhiſtoriſches Gemälde ebenfalls mit großem Intereſſe aufgenommen.

Wenn man ſich darüber klar iſt, was Lindau mit ſeinem

„Komödianten“ gewollt hat, wird man ihm leichter gerecht werden, als wenn man die Arbeit vom dramaturgiſchen Standpunkt als ein in ſich abgerundetes Schauſpiel betrachtet. Als ſolches kann es nicht beſtehen, weil ihm die innere Einheit fehlt, die Scenen auseinanderfallen und die Lücken nur nothdürftig ausgefüllt ſind. Anders kann man ſich aber zu dem Werke ſtellen, wenn man es als ein ſpielbares und in der Hauptſache wirkungsvolles Theaterſtück auffaßt, das uns Zuſtände aus den Zeiten Molière's nahe bringt und dieſen ſelbſt in einer Reihe ergreifender, humoriſtiſch unterbrochener Scenen ſchildert. Lindau hat dieſe Periode zum Gegenſtand eines eingehenden und erfolgreichen Studiums gemacht. Man kennt und ſchätzt ſeine literariſchen Studien über den franzöſiſchen Luſtſpieldichter mit Recht als ebenſo unterrichtende wie geiſtvolle und unterhaltende Arbeiten. Es iſt ganz natürlich, daß bei dem „Komödianten“ der Molièreforſcher dem frei ſchaffenden Dichter zuweilen das Terrain ſtreitig gemacht hat. Man merkt ihm das Beſtreben an, ſich ſo viel wie möglich an die Thatſachen zu halten, Alles, was er von dieſen Dingen weiß, in irgend einer Form in das Stück hineinzuflechten. Dadurch hat das Ganze an manchen Stellen einen nüchternen und trockenen Zuſchnitt bekommen. Statt farbig ausgeführter Bilder ſehen wir nur Holzſchnitte, keine vollen Menſchen, ſondern nur die Umriſſe zu ſolchen. Es iſt ſo ziemlich Alles berührt, was zur Lebensgeſchichte Molière's gehört, aber oft in einer Weiſe, daß wir die Nothwendigkeit dieſer Vorgänge nicht nachfühlen können. Bis zum Herzen Molière's kann wohl nur ein Poet dringen, der ſich ihm ebenbürtig fühlt. Auch Armande iſt mehr als Theaterfigur gedacht, ihr fehlen die Nerven, die Phantaſie, das Blut der gefallſüchtigen Frau, der es Bedürfniß iſt, auch im Leben Komödie zu ſpielen. Frau Sorma machte freilich Alles daraus, was nur irgend möglich war, ihr Lächeln, ihre Blicke, ihr ganzes Gebahren waren verführeriſcher gar nicht zu denken. Die Aufführung zeigte, daß das Stück bei angemeſſener Beſetzung, wenn man von einigen, leicht zu beſeitigenden Längen im vierten Akt abſieht, einer lebhaften theatraliſchen Wirkung ſicher iſt. Die Stimmung des Publikums kam dem Autor, welcher der Aufführung nicht beiwohnte, vom Anfang bis zum Schluß

in der freundlichsten Weise entgegen. Der reichlich gespendete Beifall galt sowohl ihm wie den Schauspielern, von denen Herr Barnay den Molière mit großer geistiger Kraft und zündender Beredsamkeit, in den Liebesscenen auch mit ansprechendem Herzenston gab, während Herr Formes aus dem ewig durstigen Chapelle eine überaus behagliche und wirkungsvolle humoristische Schöpfung machte. Die Beiden verhielten sich zu einander wie Ameise und Grille.

Fast zu gleicher Zeit haben unsere Theaterdichter Forschungsreisen in das Gebiet des Unbewußten angetreten. Sie interessirten sich weniger für Das, was die Menschen bei klarem Verstande und im Lichte der Verantwortlichkeit thun, als für die Dämmerungen des Gefühls, den Uebergang vom Schlafen zum Wachen und den Traum, der uns die Tiefen des Seelenlebens enthüllen soll. Im Berliner Theater ließ Widmann einen Berliner Kunstgelehrten, der die dämonische Größe eines Renaissancemenschen in sich zu spüren glaubt, den Traum von „Jenseits von Gut und Böse" durchleben. Im Schauspielhause gab Hauptmann dem armen gequälten „Hannele" den Traum von der himmlischen Seligkeit als letzte Tröstung in der Todesstunde. Und bald darauf kam Paul Lindau im Lessingtheater und enthüllte uns das Eigenthümliche eines traumartigen Seelenzustandes, der erst vor Kurzem die Aufmerksamkeit der Aerzte auf sich gelenkt hat und wegen seiner verwickelten Beschaffenheit den Forschern viel Kopfzerbrechen verursacht. Dieser dreifache Rückschlag gegen die Uebertreibungen des Naturalismus ist bei uns im Zeitraum von einer Woche erfolgt. Das „zarte Seelchen", die Phantasie, hat sich aus den Fesseln, in die man sie schlagen wollte, wieder befreit. Hoffentlich genießt sie diese Freiheit mit Verstand und versucht nicht gleich ins Blaue zu fliegen, denn sonst würden wieder die Ritter vom grauen Elend kommen, sie mit ihren Marterwerkzeugen packen und in den düsteren Keller ihres Pessimismus einschließen.

Was Lindau in seinem vieraktigen Schauspiel „Der Andere" zum Kern der dramatischen Handlung macht, ist ein ungemein interessanter Fall von Störung des Bewußtseins bei einem geistig und moralisch hochstehenden Individuum. In jedem Menschen

ſpielt die unbewußt arbeitende Gehirnthätigkeit eine Rolle von größter Bedeutung, denn ſie liefert uns jenen Vorrath von Anſchauungen und Regungen des Gefühls, unter denen wir beim Denken und Handeln fortwährend die Auswahl treffen, wobei der Verſtand die oberſte Aufſicht führt. Bei gewiſſen Krankheitserſcheinungen tritt indeſſen die Möglichkeit ein, daß das unbewußt ſchaffende Gehirn ſich dieſer Beaufſichtigung entzieht und Vorſtellungen und Antriebe erzeugt, ohne daß der Patient Etwas davon weiß. Dahin gehört das ganze Gebiet der Wahnvorſtellungen, durch welche das Bewußtſein über Zeit und Ort erſchüttert wird. Für einen Kranken dieſer Art ſind beſtimmte Abſchnitte des Lebens aus ſeiner Erinnerung wie weggewiſcht. Er kann das Gedächtniß für das, was ihm zeitlich zunächſt liegt, ganz verloren haben und daher nur in der Vergangenheit leben. Er kann aber auch die Erinneruug an ſeinen früheren geſunden Zuſtand eingebüßt haben und ſeine Exiſtenz erſt von ſeiner Erkrankung oder von einem beſtimmten Abſchnitt derſelben an datiren. Darum iſt es vollſtändig richtig, wenn Lindau ſeinen Staatsanwalt Hallers, der in einem Anfall von Krankheit und im Anzug eines Mannes aus dem Volk in den Verbrecherkeller gegangen war, ganz ernſthaft ſagen läßt: „Ich bin fünf Tage alt," obwohl man den Satz im Leſſingtheater aus Angſt, er könnte komiſch wirken, geſtrichen hat.

Es giebt ſeltene Fälle, in denen dieſer Zuſammenhang zwiſchen dem geſunden und dem kranken Ich vollſtändig durchſchnitten iſt und der normale Theil des Menſchen von dem anormalen Nichts weiß. Darüber giebt uns Krafft-Ebing im erſten Bande ſeines „Lehrbuchs der Pſychiatrie" näheren Aufſchluß, wenn er ſagt „Der Kranke iſt anfallsweiſe eine ganz andere Perſönlichkeit und indem keine Bewußtſeinsſtrahlen aus der Zeit des geſunden Lebens in die des Krankheitsanfalls dringen und dieſer keine Erinnerungsſpuren hinterläßt, lebt der Kranke ein vollkommenes Doppelleben, ſtellt er zwei zeitlich ſcharf geſchiedene Perſönlichkeiten dar: Verdoppelung der Perſönlichkeit, alternirendes Bewußtſein, geiſtiges Doppelleben. Solche Zuſtände wurden meiſt bei weiblichen Individuen im Zuſammenhang mit der Pubertätsentwicklung und als

Theilerscheinung einer hysterischen Neurose beobachtet. Sie stehen dem Gebiet des natürlichen Somnambulismus nahe.“ An einer anderen Stelle seines Werkes spricht Krafft-Ebing weiter von eigenthümlichen Dämmerstunden mit traumhaften, romanhaften Ideen meist expansiven Inhalts, die bei dem wechselnden Zustand des Bewußtseins bald als bloße Zwangsvorstellung, bald als Delirien erscheinen: „Der Kranke, scheinbar bei sich und anscheinend bewußt handelnd und sprechend, befindet sich gleichwohl in einem Zustande traumartiger Umdämmerung, vergleichbar dem des Nachtwandlers. Er handelt im Sinne seiner traumhaften, romanhaften Ideen, führt eine wahnhafte Rolle oder Mission durch und geräth dadurch mit der Wirklichkeit und seinen realen Interessen in einen bedenklichen Konflikt. So kann es zum Sichirregehen, Vagabondage, Desertion, Schwindeleien, Diebstählen u. dgl. kommen, für die der Kranke hinterher nur summarische oder auch gar keine Erinnerung besitzt.“ Zu den merkwürdigsten und am frühesten beobachteten Fällen dieser Art gehört das Erlebniß eines Geschäftsmannes, der schon früher durch sinnlose Reisen aufgefallen war und eines Tages, statt in Paris, zu seinem Erstaunen und Entsetzen auf einem Schiff auf der Rhede von Bombay erwachte.

Dichterisch ist das Thema von der psychischen Verwandlung eines Menschen im Jahre 1816 von Th. A. Hoffmann, dem genialen Meister der Romantik, in den „Elixiren des Teufels“ behandelt worden. Der Held dieser Novelle ist der Mönch Medardus, der unter den Reliquien seines Klosters einen alten Wein findet, ihn trinkt und dadurch dem Satan verfällt, der den Trank gebraut hat. Der Mönch wird plötzlich aus einem frommen Mann ein schwerer Verbrecher, der nicht nur die Leiche eines Offiziers, den er in einen Abgrund stürzen sah, der Uniform beraubt und dessen Rolle weiter spielt, sondern auch Aurelie, die Geliebte des Verunglückten, verführt und deren Bruder ermordet. Es stellt sich aber heraus, daß der abgestürzte Offizier noch lebt und die Kutte des Medardus angelegt hat, was wieder zur Folge hat, daß ihm grundlos all die Schandthaten zur Last gelegt werden, die der Mönch verübt hat. Medardus bekommt einen Wahnsinns-

anfall, als er es erlebt, wie wegen seiner eigenen Verbrechen der Offizier zum Tode geführt werden soll und stößt Aurelie den Dolch in die Brust. Die Verwechslung beider Männer erklärt der Dichter dadurch, daß er sie zu Söhnen desselben Vaters macht. Medardus wird schließlich von seinen teuflischen Instinkten, die nicht in dem Wein, sondern in ihm selbst enthalten waren, geheilt und geht in sein Kloster wieder zurück. Indem Hoffmann zeigen will, wie sich in geheimnißvoller Weise der Charakter eines Menschen aus gut in böse verwandelt und sein ganzes Thun seinem Doppelgänger zur Last fällt, bemüht er sich uns mit Bildern maßloser Leidenschaft in Angst und Grauen zu versetzen oder, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, zu veranschaulichen, wie der „Teufel auf Alles seinen Schwanz legen müsse." Er schafft sich mit seiner wundervollen Erzählerkunst, die alle Quellen des Mystischen und Phantastischen wild aufsprudeln läßt und den Leser schließlich in einem beklommenen Traumzustand versetzt, ein seltsam zerfahrenes Capriccio ohne feste Gestalt und sichere Farbe. Zwei Generationen später sprang dieselbe Idee nach Amerika hinüber, um dort im Jahre 1885 in einer kleinen Erzählung von Robert Louis Stevenson bestimmtere Formen anzunehmen. „The case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" heißt die wunderliche Novelle, in der geschildert wird, wie ein hochgebildeter, wohlerzogener und ehrenwerther Mann in Folge eines Arcanums sich in eine gräuliche Bestie verwandelt und allerlei Schandthaten verübt. Niemand ahnt, daß der gefeierte Arzt Dr. Jekyll und der Verbrecher Mr. Hyde, der sogar einen Mord auf seinem Gewissen hat, ein und dieselbe Person sind. Der Unglückliche ist sich dieser Doppelnatur vollkommen bewußt und glaubt die Fähigkeit, sich durch das Geheimmittel aus einer Person in die andere zu verwandeln, in seiner Gewalt zu haben, so daß er nicht nur seelisch, sondern auch physisch zwei völlig von einander getrennte Existenzen führt. Eines Tages merkt er jedoch, wie der unheimliche Prozeß, der ihn plötzlich aus einem Menschen in eine Bestie verwandelt, sich auch ohne seinen Willen vollzieht und er macht seinem grauenvollen Zustande dadurch ein Ende, daß er Gift nimmt. Der Inhalt dieser Erzählung ist ebenfalls dramatisirt worden.

Die unmittelbare Anregung zu seinem Stück fand Lindau jedoch in der Schrift von Dick-May „Der Fall Allard", von welcher die Halbmonatsschrift „Aus fremden Zungen", herausgegeben von Joseph Kürschner, eine gute deutsche Uebersetzung geboten hat. Der Pariser Advokat und spätere Minister Allard wurde im Jahre 1888 eines Morgens in einer Blutlache, die Brust von Messerstichen zerfetzt, an der Erde liegend in seinem Zimmer todt vorgefunden. Keine Spur ließ sich nachweisen, aus der man auf Ueberfall oder Mord hätte schließen können. Die Angelegenheit blieb unaufgeklärt, bis sich die Schwester des Verstorbenen endlich entschloß, die von ihm hinterlassenen Tagebuchaufzeichnungen dem Untersuchungsrichter einzuhändigen. Aus ihnen ging hervor, daß sich Allard in dem Zustande des alternirenden Bewußtseins befunden habe. Die Sache fing damit an, daß er jeden Morgen auf seinem Schreibtisch von einer ihm fremden Hand allerlei Gekritzel vorfand, das Anspielungen auf wüstes Leben und verlotterte Gesinnung enthielt. Allard war das Muster eines Kavaliers, die Korrektheit in Person. Lange stellte er genaue Untersuchungen an, um den Urheber der unsauberen Späße zu ermitteln. Endlich kam er zu der Ueberzeugung, daß er in einem räthselhaften Traumdasein, das er in der Nacht führte, die betreffenden Abenteuer selbst erlebt und auch die widerwärtigen Aufzeichnungen gemacht haben müsse, ohne davon auch nur die geringste Ahnung zu haben. In Taine's tief durchdachtem Buche „Ueber den Intellekt" fand er die Bestätigung dafür, daß es Wesen im Zustande eines solchen unheimlichen Doppeldaseins giebt. Nun fing sich Allard an als Kranken zu beobachten und über den Fall ganz im Allgemeinen das Urtheil eines Arztes einzuholen. Der Arzt hielt die Heilung eines so schweren Leidens allerdings für möglich, etwa durch Hypnose oder günstige äußere Umstände. Er sprach aber auch von der Möglichkeit, daß die erste Persönlichkeit, der gesunde Mensch, von der zweiten Persönlichkeit, dem kranken Menschen, allmälig immer mehr verdrängt, unterdrückt und schließlich ganz verschlungen werden könne. Diese Erkenntniß erfüllte Allard mit Entsetzen. Er sah sich in einen Wüstling, in einen Dieb und Mörder verwandelt. Er suchte

dieſes zweite gräßliche Ich zu faſſen und zu ertödten und brachte ſich dabei ſelbſt die ſchreckliche Verwundung bei, an der er ſterben mußte.

Aus dieſem Allard iſt der Staatsanwalt Hallers bei Lindau geworden. Auch Hallers iſt eine Perſönlichkeit, die uns geiſtig und moraliſch die größte Achtung abgewinnt. Er lebt als vornehmer Mann im großen Stile und iſt von der Liebe ſeiner Schweſter umgeben, die ihm ſeine Häuslichkeit ſo behaglich als nur eben möglich macht. Er wohnt zu ebener Erde in einer Villa im Thiergarten in der Lichtenſteinſtraße, über ihm der Rechtsanwalt Arnoldy, ein Freund von ihm, deſſen Schweſter Agnes ihm eine tiefe Sympathie einflößt. Hallers iſt das Opfer ſeines Berufs und ſeiner angeſpannten ſonſtigen Thätigkeit. Sein Dienſt als Staatsanwalt, ſeine gelehrten Studien, die Verpflichtungen, die er als Politiker und Stadtverordneter übernommen, haben ſeine Nerven vollkommen zerrüttet. Wie Allard beim Fahren iſt Hallers beim Reiten geſtürzt und hat ſich dabei eine Gehirnerſchütterung zugezogen, die ſich in periodiſch auftretenden Kopfſchmerzen ausdrückt. Er iſt krankhaft nervös, über die Maßen empfindlich. Der Schlaf überfällt ihn im Zuſtand äußerſter Ermattung ſo plötzlich, daß er nicht mehr im Stande iſt, das Bett aufzuſuchen, ſondern im Stuhl vor ſeinem Schreibtiſch zuſammenſinkt und ſo, ohne Erquickung gefunden zu haben, des Morgens wieder aufwacht. Sein Arzt, Profeſſor Feldermann, macht ihn auf das Gefährliche ſeines Zuſtandes aufmerkſam. Mit den Nerven ſei nicht zu ſpaßen. Hallers müſſe ausſpannen und zwar ſofort, nicht erſt nach Beendigung der Wahlen, wie er es beabſichtige. Nervös ſein, meint Feldermann, ſei nur ein beſchönigendes Wort für die gelindeſte Form des Wahnſinns. Der Freund des Staatsanwalts, der Rechtsanwalt Arnoldy, beſchäftigt ſich gerade mit dem Thema: Verantwortlichkeit der Verbrecher! und iſt dabei auf die Theorie des alternirenden Bewußtſeins geſtoßen. Hallers lacht ihn deswegen aus und meint, die Geſchichte ſei nur von ſchlauen Simulanten erfunden worden. Aber Feldermann beſtätigt dem Rechtsanwalt, daß die Theorie einer wiſſenſchaftlichen Grundlage keineswegs entbehre, daß dergleichen Fälle beob-

achtet seien. Die Freunde ziehen sich zurück. Der Staatsanwalt empfängt noch in später Abendstunde den Besuch eines Kriminalkommissars, der ihm die Mittheilung macht, daß von mehreren der gefährlichsten Spitzbuben Berlins noch in dieser Nacht in seiner Villa ein Einbruch beabsichtigt werde. Es seien alle Maßregeln getroffen worden, die Kerle, die man erst einsteigen lassen wolle, zu fassen. Hallers bleibt allein an seinem Schreibtische sitzen und schläft ein. Er erwacht aber bald wieder mit vollkommen verändertem Gesichtsausdruck, zieht sich den schmutzigen Rock seines Schreibers an, setzt sich einen runden schwarzen Filzhut auf den Kopf, schlingt sich ein buntes Tuch um den Hals und schleicht sich aus seiner Wohnung auf die Straße. Er ist in jenen somnambulen Zustand verfallen, den er selbst als eine lächerliche Hypothese bezeichnet hat. Sein zweites Ich hat über ihn Gewalt bekommen. Der vornehme Mann, der Staatsanwalt, der Vertheidiger des öffentlichen Gewissens, verwandelt sich in Folge jenes merkwürdigen seelischen Umschlags in das Gegentheil davon, in ein Geschöpf aus den Verbrecherkreisen, mit denen er in Folge seiner Amtsthätigkeit unaufhörlich zu thun hat.

Der zweite Akt spielt in einem Verbrecherkeller, der „Lahmen Ente", wie ihn Lindau in verschiedenen Aufsätzen und Romanen, namentlich in den „Spitzen", mit großer Anschaulichkeit und Lebenswahrheit geschildert hat. Auch die betreffenden Scenen des Schauspiels sind ihm trefflich gelungen. Da ist der dicke Budiker, der Angst hat, daß es ihm an die Konzession geht, und daher seine Stammgäste an die Polizei verräth. Er versteckt den Kriminalkommissar hinter einen Verschlag und stellt sich schlafend, während die Hallunken ihren Plan besprechen. Die drei Figuren, die Lindau auf die Bühne gebracht hat, sind ebenso viel Typen des Verbrecherthums. Dickert ist der Verbrecher an sich, unerschrocken, in allen Schlichen bewandert und zum Aeußersten bereit, Fingering ist der Angstmeier, der noch ein Restchen von Anstand hat und nicht durch Dick und Dünn mitgehen will, Schroettel endlich der Viligant, der die ganze Gesellschaft der Polizei überliefert und durchbrennt, wenn es Ernst werden soll. Zu ihnen kommt Hallers, der von den Uebrigen wegen seiner Freigebigkeit der „Baron" genannt

wird und wegen seines unsicheren Ganges, seines verträumten Wesens auf die Andern den Eindruck macht, daß er stark angetrunken sei. Hallers hat im Zustande des Wahnsinns, dem er seit einiger Zeit verfallen ist, der Schwester seines Freundes Arnoldy eine werthvolle Uhr nebst Kette gestohlen. Nun steckt er diese Sachen in dem Verbrecherkeller einer gutmüthigen unglücklichen Person, der rothen Male zu, die früher als Stubenmädchen bei Arnoldy's gedient hat, aber wegen falschen Verdachts mit Gefängniß bestraft worden war und nun als Kellnerin ein trauriges Dasein führt. Male erkennt den Staatsanwalt und begreift nicht, wie er in diese Gesellschaft gekommen ist. Sie beschwört ihn von dem Einbruch abzustehen, den er mit dem Gesindel ausführen will. Aber die Bande zieht ab, um sich um drei Uhr am großen Stern zu versammeln.

Der dritte Akt beginnt damit, daß Dickert vom Garten aus die Jalousie zum Arbeitszimmer des Staatsanwalts öffnet, einsteigt und den Staatsanwalt im somnambulen Zustande hinter sich herzieht. Dickert wundert sich über das verschlafene Wesen seines Kumpanen und besorgt das Geschäft allein. Da ertönt ein Pfiff. Die Polizei ist hinter ihm her. Er versucht durch den Garten zu fliehen und läßt den Staatsanwalt, der mittlerweile den Rock seines Schreibers mit seinem eigenen vertauscht und an den Schreibtisch wieder Platz genommen hat, schlafend zurück. Als die Leute im Hause zusammenlaufen und der Kriminalkommissar erscheint, erwacht Hallers. Er hat nun wieder sein gewöhnliches Aussehen und keine Ahnung was mit ihm vorgegangen ist. Er läßt den Verbrecher, den man abgefaßt hat, vorführen und ist außer sich über die Frechheit des Menschen, der in ihm natürlich seinen Spießgesellen erkennt und sofort weiß, wie er die Situation zu seinen Gunsten drehen kann. Wenn Dickert schuldig ist, muß auch der berühmte Herr Staatsanwalt daran glauben! Im vierten Akt empfängt Hallers den Besuch der rothen Male, die ihm Uhr und Kette von Arnoldy's zurückbringt und die Erlebnisse der vorigen Nacht in's Gedächtniß zurückrufen will. Aber er kann sich deren nicht erinnern. Nur wirres Gewoge von allerlei Farben erinnern ihn an ein räthselhaftes Erlebniß. Die Ahnung von

etwas Schrecklichem erfaßt ihn. Er droht umzusinken, er erkennt die Krankheit. Da kommt der Arzt, der die Situation sofort überschaut. Er blickt den Patienten scharf an, er spricht energisch und gebieterisch zu ihm, er fragt, wo er die Nacht gewesen sei. Da wird es in dem Kopfe des Unglücklichen hell, er erinnert sich der Vergangenheit, ruft aber entsetzt aus: „Allmächtiger, ich verliere den Verstand!“ worauf der Arzt tröstend erwidert: „Nein, Sie haben ihn wiedergefunden! Verzagen Sie nicht. Die Erinnerungsbrücke ist wieder geschlagen. Wenn sich nun der böse Feind zeigt, dann setzen wir ihm nach.“ Ein Aufenthalt in einem ruhigen Ort, fern dem Getriebe der Großstadt, und die tröstende Nähe der geliebten Freundin sollen den Patienten erquicken und ihn seinem Berufe und der Gesellschaft wiedergewinnen.

Ueber das Ungenügende dieses Ausgangs wird nur eine Stimme herrschen. Wer an alternirendem Bewußtsein leidet, befindet sich im Zustande der schwersten seelischen Störung. Wir wissen über die Krankheit und ihre Ursachen nicht allzu viel, über ihre Heilung aber so gut wie gar nichts. Im Allgemeinen hat man dergleichen Fälle von Bewußtseinsspaltung, wie gesagt, beim weiblichen Geschlecht in den Jahren der Pubertät, bei Epileptikern und zeitweilig Gestörten beobachtet. Der Fall Allard dürfte als eine außerordentliche Ausnahme in dieser Weise einzig dastehen. Tritt ein so fürchterliches Symptom von Erschütterung des Geistes bei einem Manne wie Hallers auf, für dessen Stellung das klarste Bewußtsein die unumgängliche Voraussetzung bildet, so kann man sicher sein, daß es sich dabei um den Anfang vom Ende handelt. Er ist einfach verrückt und gehört in eine Anstalt. Von dem Aufenthalt in ruhiger Gegend als einem Heilmittel zu sprechen geht entschieden nicht an. Der Irrenarzt hat hier allein mitzusprechen. Auch die besänftigende Nähe der Schwester des Rechtsanwalts, an deren Besitz Hallers denkt, können wir nicht gelten lassen, denn es hieße für einen Mann wie Hallers ein Verbrechen begehen, wenn er heirathen, seine Frau unglücklich machen und eine kranke Nachkommenschaft in die Welt setzen wollte. So wie sich Lindau die Sache zurechtgelegt hat, erfordert sie einen tragischen Abschluß, einen Ausgang, der stark auf unsere Phantasie

wirkt, uns bis ins Mark erſchüttert, uns tiefes Mitleid mit dem Helden einflößt. Der Fehler liegt vor Allem darin, daß Lindau das pathologiſche Moment zu einſeitig in den Vordergrund gerückt hat. Sein Stück beſchäftigt ſich mit einer Krankheit, nicht mit einem Menſchen. Es enthält eine mediziniſche Studie, die mit großem Geſchick einſetzt und die Aerzte ſicherlich lebhaft intereſſiren wird, aber die Perſönlichkeit des Patienten iſt menſchlich nicht tief genug entwickelt. Wir wiſſen zu wenig von ihm. Die Figuren um ihn verblaſſen. Selbſt die Liebesgeſchichte iſt nur mit wenigen Strichen angedeutet. Wir haben ſie ſchon im zweiten Akt vergeſſen und wundern uns, wenn ihre Fäden zum Schluß wieder aufgenommen werden. Daß ein Menſch krank iſt, erregt in jedem Fall unſere Theilnahme. Dramatiſch wird er aber für uns erſt dadurch, daß er ſich dieſes Leidens bewußt iſt, daß er mit ihm kämpft, es beſiegt oder ihm unterliegt. Hallers iſt faſt bis zum Schluß des Stückes ein Nachtwandler, der keine Ahnung von ſeinem Zuſtande hat und wenn er erfährt, was mit ihm vorgegangen, fällt der Vorhang. Wie anders hätte uns dieſe Figur ergreifen müſſen, wären wir Zeuge des Kampfes geweſen, den der Aermſte für ſein Lebensglück, für ſeine Exiſtenz zu beſtehen hat. Nehmen wir an, Hallers empfände eine tiefe Neigung für das Mädchen, über die wir bei Lindau garnichts erfahren, und er meinte dicht vor dem Ziel ſeiner Wünſche zu ſtehen. Da glaubt das Mädchen die Entdeckung gemacht zu haben, daß ihr Verlobter ein Unwürdiger, ein Wüſtling ſei, der die Nächte in der ſchlechteſten Geſellſchaft zubringt. Das wäre ein menſchlich feſſelnder Konflikt. Oder der Staatsanwalt ſähe ſeine Stellung bedroht durch das, was man über ſein Privatleben weiß. Das wäre ein anderer Konflikt, der ſich mit dem vorigen leicht vereinigen ließe. Würden wir dann erfahren, daß er nicht ſchlecht, ſondern gefährlich krank ſei und ſehen, wie er den Dämon in ſich zu unterdrücken verſucht, ihm aber immer mehr erliegt, ſo müßte das Ganze erſchütternd wirken im Stil der großen Tragödie. Bei Lindau berührt der Stoff wie eine moderne Schickſalskomödie mit verſöhnendem Ausgang. Das Stück iſt namentlich in der erſten Hälfte ſehr ſpannend, aber doch ſo, daß wir meinen, es fange

dann an, wenn es zu Ende iſt. Der „Andere“ iſt das Vorſpiel zu einem Drama, nicht das Drama ſelbſt.

Herr Mitterwurzer ſpielte als Gaſt des Leſſing-Theaters die Rolle des Staatsanwalts Hallers ganz unvergleichlich. Er hatte ſo gut wie gar keine Maske gemacht, nur ſein eigenes Haar zurückgeſtrichen, um die Stirn frei zu halten, ſich einen kleinen blonden Schnurrbart und unter der Lippe eine ſogenannte Fliege angeklebt. Das durchgeiſtigte Geſicht mit dem müden Ausdruck wirkte höchſt intereſſant, die Umwandlung in den Verbrecher erſchütternd. Hallers ſchläft des Abends in ſeinem Stuhl vor dem Schreibtiſch ein, während er wie verklärt, der Beethoven'ſchen Cis-moll (Mondſchein)-Sonate lauſcht, mit deren Klängen ſeine Freundin über ihm daran erinnert, daß es nun Zeit ſei, zur Ruhe zu gehen. Im Schlafe kommt Etwas über ihn wie ein Krampf, dem er widerwillig gehorchen muß. Das zweite Ich gewinnt Gewalt über ihn. Er erwacht als Nachtwandler. Das feine Geſicht hat ſich verdüſtert, die Augen, die ſonſt ſo mild und freundlich um ſich ſahen, bekommen einen tückiſchen, lauernden Ausdruck, die Unterlippe erſcheint gemein und roh ſinnlich. Auch die Haltung des Körpers wird ſchlottrig und der ſonſt ſo elaſtiſch leichte Gang ſchleppend. So geht er mit dem Rock ſeines Schreibers in die Verbrecherkneipe ab. Herr Mitterwurzer hielt Rock und Hut nur in der Hand, anſtatt die Maskerade auf der Scene zu vollenden. Wahrſcheinlich fürchtete er, daß die Situation den beabſichtigten Eindruck nicht machen würde. In der That wirkten die komiſchen Scenen des Stückes bei der Aufführung ſtärker als es ſich mit der ernſten Haupthandlung vertrug. Herr Mitterwurzer ſteigerte ſeine Rolle mit den feinſten ſchauſpieleriſchen Mitteln. Sein traumhaftes Sichgehenlaſſen bei den Verbrechern, ſein Erwachen während des Einbruchs, das Verhör mit Dickert, die erſchütternde Erkenntniß ſeiner Krankheit, alles war ſo treffend und genial, wie es nur dieſem Meiſter gelingt.

Drei Dramen von Ludwig Fulda.

Der Talisman. Der Sohn des Kalifen. Herostrat.

Fabeln und Märchen sind das Luftigste, was der Volksgeist im poetischen Sinnen und Bilden zu erfinden vermag. Sie entstehen, ohne daß man weiß wie, sie wandern durch die ganze Welt, verändern ihre äußere Gestalt, bleiben aber ihrem Sinn nach immer dieselben. Niemand kann genau sagen, wie die in ihnen enthaltene Idee und Weisheit in der phantastischen Einkleidung, die ihnen als Schwinge dient, den Weg durch Raum und Zeit finden. Sie sind wie Blüthenstaub, der, vom Windstoß erfaßt, weite Strecken fortgetragen wird und neues Leben hervorbringt. Dabei schmiegen sie sich auf's Innigste der charakteristischen Eigenthümlichkeit des Volkes an, in dem sie Wurzel schlagen, so daß jedes sie für ursprünglichen Besitz hält, bis schließlich Niemand mehr weiß, wer Geber und wer Empfänger ist. Gellert's Marthe, deren Betrachtungen über den Milchtopf und den daraus zu erzielenden Gewinn bei uns jedem Schulknaben geläufig sind, führt, wenn wir die Entwicklung dieser Fabel rückwärts verfolgen, bis zu einem Brahmanen, der über seinem Bett einen Reistopf aufgehängt hatte und ihn beim Plänemachen herunterstieß. Die Erzählungen in „Tausend und eine Nacht", in Mannel's „Conde Lucanor" und in Lafontaine's Fabeln haben den Stoff zu uns gebracht und er hat sich mit unserer deutschen Empfindungsweise so vollständig verschmolzen, daß tausende von Meilen und Jahren dadurch mit einander verbunden worden sind.

Die Beweglichkeit dieser Fabel- und Märchenstoffe erstreckt

ſich aber auch auf ihren Inhalt, den man beliebig verengen und erweitern kann, je nach den Abſichten und Fähigkeiten deſſen, der ihm geiſtig eine neue Prägung zu geben verſucht. Die ſchlichte Wahrheit, die ſich auf dem Wege des Gemüths und der Phantaſie dem Verſtande der Kinder einprägen will, kann auch tiefere Gedanken in ſich aufnehmen und ſich mit direktem Hinweis auf gegenwärtige Stimmungen, Empfindungen und Zuſtände an die Erwachſenen wenden. Das Märchen auf der Bühne vermögen wir uns ſogar in unſeren Tagen ohne einen ſolchen Ideengehalt, der ſich unter Umſtänden bis zur Schärfe der Tendenz zuſpitzen kann, gar nicht zu denken, denn das Theater kann das Phantaſtiſche nur brauchen, wenn es zugleich Symbol des Vernünftigen iſt, wenn das anſcheinend Willkürliche innerlich nothwendig erſcheint und das holde Spiel uns gleichzeitig, wie die Blume ihren Duft, eine beherzigenswerthe Weisheitslehre darbietet. Gozzi's und Tieck's Bühnenmärchen ſind weſentlich deshalb veraltet, weil ſich die Phantaſie ihrer Verfaſſer darin in zweckloſer Willkür hin- und herwiegt und den Geiſt ihrer Zuſchauer ſanft fächelnd einlullt, anſtatt ihn in der bunten Einkleidung des Stoffes auf einen Zuſammenhang von Ideen hinzulenken, die man als einleuchtend, fruchtbar und zu rechter Zeit ausgeſprochen anerkennen muß.

Ludwig Fulda hat deshalb mit ſeinem dramatiſchen Märchen „Der Talisman" im Deutſchen Theater das Richtige getroffen und das Pubkikum iſt dem Dichter in allen ſeinen Abſichten mit dem lebhafteſten Intereſſe gefolgt. Man kennt den Autor als einen Mann, der ganz in modernen Empfindungen lebt, der mit einem Fuß im Lager der Naturaliſten ſteht und dem pſychologiſchen Wühlen und Bohren in unſerer neueſten Literatur vielleicht mehr Zugeſtändniſſe macht, als es ſeinem feinen und biegſamen Talent zuträglich iſt. Wenn er ſich zu einem Ritt ins alte romantiſche Land auf das Flügelroß ſchwingt und ſtatt eines neumodiſchen, zerfetzten Proſadialogs uns lauter wohlklingende, ſchön geformte Verſe bringt, ſo kann man ſicher ſein, daß dahinter eine wohlerwogene Abſicht ſteckt. Er verfolgt einen Gedanken, den er nicht geradezu ausſprechen will, dem er

mehr überzeugende Kraft zu geben hofft, wenn er um ihn das Freie, Anschauungsreiche, Phantasievolle des Märchens spinnt, das ihm eine größere Unabhängigkeit sichert und die etwaigen Spitzen seiner Tendenz vorsichtigt abstumpft. Das von ihm gewählte Thema des Gottesgnadenthums auf dem Throne, der Selbstherrlichkeit des Monarchen, der keinen andern Willen als den seinigen aufkommen lassen will und für diese Ueberhebung schwer gedemüthigt wird, bedarf keiner bestimmten Zeit- und Lokalfarbe. Es muß sogar, wenn es dichterisch rein durchgeführt und von allen Parteiempfindungen losgelöst werden soll, in eine ideale, Allen verständliche Sphäre gehoben werden. Fulda, dessen poetische Thätigkeit mit einer soliden wissenschaftlichen Bildung eng zusammenhängt, sah sich in der Märchenpoesie nach einem für seine Zwecke brauchbaren Stoffe um und fand ihn schließlich bei Andersen und dessen kleiner Erzählung: „Des Kaisers neue Kleider". Auch dieses Märchen war alten Ursprungs und für einen Dichter und Dramatiker dehnbar nach allen Richtungen. Es enthielt Umrisse, die man ausführen, eine knappe Handlung, die man erweitern, und einen Gedanken, den man vertiefen konnte. Was den Autor dabei vor Allem anzog, war die Figur des Kaisers, den er sich auf seine Weise zurechtlegte und bühnenfähig machte. Bei Andersen ist der Monarch ein Mann, der nur zwei Leidenschaften kennt, spazieren zu fahren und seine neuen Kleider zu zeigen. „Er hatte einen Rock für jede Stunde des Tages", heißt es dort, „und ebenso wie man von einem König sagt, er ist im Rathe, sagt man hier immer: Der König ist in der Garderobe." Fulda nahm diesen Charakterzug auf, aber er sah auch in das Herz, das unter einem solchen Kleide schlug und das von dem Wahne erfüllt sein mußte, der ausschließliche Mittelpunkt aller Volksinteressen, Ziel und Maßstab aller Unternehmungen zu sein. Ein solches Herrscherbewußtsein sagt sich, daß die Unterthanen an und für sich Nichts bedeuten, wenn die Gnadensonne des Thrones auf sie nicht herabscheint, daß sie Werth und Bedeutung erst durch die Huld des Monarchen erhalten. Daraus ergiebt sich ganz von selbst die mystische Vorstellung von einer höheren Macht, die den Herrschern verliehen sei, um die Völker

in patriarchalischer Weise zu leiten, ihre Schicksale nach eigenem Gutdünken zu bestimmen und jeden Widerstand, der sich dabei bemerkbar machen sollte, zu Boden zu werfen.

Das Märchen ließ dem Dichter bei der Ausführung seiner Figur nach allen Richtungen die Hände frei. Er konnte sich die Charakterzüge hernehmen, wo er sie fand, und daraus eine Gestalt bilden, die an viele Herrscher erinnert und doch keinem Einzelnen genau entspricht. Sein König Astolf von Cypern sieht den Staatsgedanken nur in sich verkörpert, sein gottähnliches Bewußtsein hat ihn von jeder Berührung mit dem Volke abgeschnitten, er geht in seinem Selbstgefühl und in den verderblichen Huldigungen, welche die kriechende Hofgesellschaft ihm fortwährend darbringt, wie ein Nachtwandler einher. Das erste wahre Wort, das er zu hören bekommt, muß ihn erwecken und zu Fall bringen. An solchen Halbgöttern auf dem Throne hat es weder in alter, noch in neuer Zeit gefehlt. In ihnen vollzieht sich eine unheilvolle Uebertreibung des monarchischen Gedankens, der sich für die Geschicke der Völker oft genug als segensreich erwiesen hat. Bringt man nun zu dieser Selbstherrlichkeit das immer mehr erstarkende demokratische Gefühl der Neuzeit in einen entsprechenden Gegensatz, so hat man ohne Zweifel einen vollwerthigen, tragischen Konflikt. Die moderne Welt glaubt nicht mehr an den mystischen Ursprung des Herrscherberufs, sie will und kann in ihm nichts Anderes als den geklärten und vergeistigten Volkswillen sehen. Fulda zeigt, wie sein König Astolf Thron und Reich in Gefahr bringt, indem er sich immer ausschließlicher auf seine Majestät beruft, anstatt die Eintracht mit seinem Volke herzustellen. Der Dichter stellt ihn vor einen bedrohlichen Aufstand und läßt ihn schwere Demüthigungen durchmachen, aber er erspart ihm ein tragisches Ende und zeigt ihm den Weg zur Versöhnung durch eine Frau, die er einst durch seine Anträge beleidigt hat und die ihn trotzdem liebt und rettet. Für das Märchen war ein solcher Ausgang der einzig mögliche. Es konnte das Schwergewicht einer Tragödie nicht ertragen, vielmehr mußte im Sonnenschein der Liebe, der Beruhigung stärkerer Leidenschaften sich Alles wieder zum Guten wenden.

Digitized by Google

Die Art, wie Fulda die Hinweise des Märchens benutzt hat, um seinen eigenen Weg zu finden und auf ihm zu einem erfreulichen Ziele zu gelangen, verdient die wärmste Anerkennung. Alle seine Figuren treten lebendig und in voller Anschaulichkeit vor uns hin. Bei Andersen sind es zwei Betrüger, die sich bei dem Kaiser einschleichen und ihm einreden, er hätte ein kostbares Kleid an, während er thatsächlich von Allem entblößt die Prozession mitmacht und erst aus dem Munde eines kleinen Kindes hören muß, daß er nichts anhat. Fulda's Omar dagegen ist ein Wohlthäter des Landes, der Böses mit Gutem vergilt. Omar ist der Sohn eines berühmten Feldherrn, den der König verstoßen hat und der in der Verbannung gestorben ist, während die Lakaienseelen und Speichellecker um ihn geblieben sind. Nun kehrt der Jüngling aus der Fremde in die Heimath zurück, um den König von seinem Wahn zu heilen. Er stellt sich ihm als Schneider vor und sagt, daß er ihm etwas verschaffen könne, was er noch nicht besitze, nämlich ein kostbares Gewand, das ihn in den Stand setzen würde, Trug von Wahrheit, das Falsche vom Echten zu unterscheiden. Dem seltsamen Burschen wird ein Raum im Palaste für seine Schneiderkunst angewiesen und eines Tages meldet er, daß das Versprochene fertig sei. Vorher hat er aber verkündigt, daß nur Diejenigen das Gewand werden sehen können, die weder dumm noch schlecht sind. In Wahrheit ist ein solches Kleidungsstück von ihm garnicht angefertigt worden. Statt seiner wird den Neugierigen ein leeres Ebenholzgestell gezeigt. Aber da Niemand für dumm oder schlecht gehalten werden will, preist Jeder den Stoff, die Farbe, den Faltenwurf des Rockes, belügt sich und die Anderen, vor Allem den König selbst, der die Schmeichelei für Wahrheit hält und nun auch glaubt, er sei mit einem solchen Talisman versehen. Selbst als er bei dem Fest, das der Erinnerung an seine Krönung geweiht ist, im bloßen Hemde unter einem Baldachin erscheint, tönt ihm diese Lüge jubelnd entgegen, bis ein kleines Mädchen es laut ausspricht, daß sie nichts sehe. Sie soll widerrufen, aber schon hat sie mit ihrem Beweis von Aufrichtigkeit das Volk angesteckt, das ebenfalls zugiebt, nichts von einem solchen Talisman zu bemerken.

Der König entbrennt in wilder Wuth und droht Jeden tödten zu wollen, der ihm widerſpricht, und bringt damit den Trotz der Menge zum Schweigen. Mit der Ketzerei des Mädchens will er kurz abrechnen und da Omar ſich ebenfalls auf ihre Seite ſtellt und laut bekennt, daß er gar kein Kleid angefertigt habe, läßt er Beide in Ketten ſchließen und in das Gefängniß abführen. Inzwiſchen greift aber im Volke eine Empörung um ſich, der Oberfeldherr des Königs wird an ihm zum Verräther, es ſcheint alles zu Grunde gehen zu wollen. Die Rettung kommt von der Tochter eines ſchmählich gedemüthigten Großen des Reiches, einer Frau, die den Monarchen liebt und fortan, nachdem er aus der bitteren Erfahrung eine heilſame Lehre gezogen hat und den Willen des Volkes zu dem ſeinigen zu machen verſpricht, Thron und Herrſchaft mit ihm theilen wird.

In liebenswürdiger Weiſe hat der Dichter die Handlung ſeines Märchendramas durch humoriſtiſche Züge gewürzt. Vor Allem durch die reizende Figur des alten Korbflechters Habakuk, der in ſeiner armſeligen Hütte mit ſeinem Töchterchen Rita dem Sommerpalaſt des Königs gegenüber wohnt. Habakuk iſt der geborene Krakehler, der über den geringen Verdienſt ſchimpft, vor Neid berſten möchte und ſelbſt durch den Frohſinn ſeines Kindes mit der Welt nicht zu verſöhnen iſt. Da trifft es ſich, daß ſein Herzenswunſch, auch einmal gute Tage zu verleben, in unerwarteter Weiſe in Erfüllung geht. Der König entſetzt in einem Anfall despotiſcher Laune einen ſeiner Großen aller ſeiner Aemter, zwingt ihn in die Höhle des Korbflechters einzuziehen, und bekleidet dieſen mit allen Aemtern des in Ungnade Gefallenen. Habakuk in den Kleidern eines Grafen, zur königlichen Tafel befohlen, bei allen Vergnügungen anweſend, eingepreßt in die Verpflichtungen des Hofdienſtes! Der Gute bekommt bald einen verdorbenen Magen und einen Widerwillen gegen all die Trüffelpaſteten, die er hinunterſchlucken muß. Er ſehnt ſich nach ſeiner Hütte zurück und möchte wieder Körbe flechten. Das Maß ſeines Unglücks wird voll, denn ſeine Tochter Rita iſt es, die den König darauf aufmerkſam macht, daß er unbekleidet ſei. Die Kleine möchte ihr Verſehen gern wieder gutmachen, aber ſie ver-

beſſert ihre Lage dadurch nicht, daß ſie der beleidigten Majeſtät treuherzig zuruft: „Du bleibſt der König — auch in Unterhoſen!“ Erſt als der Monarch einſieht, daß Omar ihm wirklich den verſprochenen Talisman gegeben habe, Etwas, das er noch nicht beſaß, nämlich den Muth der Wahrheit, die ihm über ſeine Herrſcherſtellung die Augen öffnet, findet die Handlung des Märchens einen verſöhnenden Abſchluß. Man würde den Sinn deſſelben zu trocken wiedergeben, wenn man darin Nichts weiter als eine ſatiriſche Kritik des Abſolutismus und eine Apologie des Konſtitutionalismus ſehen wollte, denn überall tritt uns eine Fülle menſchlicher Beziehungen entgegen, die alles Abſtrakte beſeitigen und uns den Hergang mit voller Sinnesfreudigkeit genießen laſſen. Es iſt nicht Politik und Philoſophie, was in dem Fulda'ſchen Stücke enthalten iſt, ſondern echte, erfriſchende und erwärmende Poeſie. Jeder Zuſchauer wird je nach ſeiner Sinnesart aus dem Verlauf der Scenen mehr oder weniger herausleſen. Niemand wird leugnen können, daß in dem gefälligen, phantaſtiſchen Spiel ein Kern von Wahrheit und Vernunft enthalten iſt, der den Geiſt nachhaltig und wohlthuend beſchäftigt.

Der Dichter wurde im Deuſchen Theater am Sonnabend, den 4. Februar 1893 durch eine ausgezeichnete Darſtellung unterſtützt. Herr Kainz gab den König Aſtolf mit einem Anflug von Hoheit und Unfehlbarkeit, der den darauf folgenden Sturz um ſo ergreifender machte, die Figur war mit einem glänzenden Redeſchwung ausgeſtattet. Frau Geßner ſpielte ſeine Retterin und ſpätere Gemahlin Maddalena mit der ihr angeborenen Lieblichkeit und Anmuth in ſympathiſcher Weiſe. Herr Engels war ein überaus beluſtigender Habakuk, ſowohl beim Korbflechten, wie ſpäter in der gräflichen Verkleidung bei Hofe. Wie ſchade, daß er vor lauter Aemtern und Würden keine Zeit gefunden hatte, ſeine Rolle ordentlich zu lernen! Fräulein Retty endlich als deſſen Tochter Rita wirkte mit ihrer reizend kindlichen Erſcheinung und ihrer friſchen Naivetät wie heller Sonnenſchein. Das Publikum ſchien es als längſt erſehnte Wohlthat zu empfinden, daß Fulda dies Mal

Mal nicht im Gefolge der Naturaliſten erſchienen war, ſondern die Handlung in ein heiteres und reines Element gehoben hatte, in dem die Seele frei aufathmen konnte. Mit dem „Talisman“ iſt das Recht der Schönheit, dieſer ſinnlos verläſterten und verleugneten Begleiterin jeder echten Kunſt, wieder ein Mal nachdrücklich und erfolgreich auf der Bühne vertheidigt worden.

Der Gedanke, der in dem neuen Schauſpiel von Ludwig Fulda: „Der Sohn des Kalifen“ als Hauptthema durchgeführt iſt, berührt ſich auf's Genaueſte mit den politiſchen Grundſätzen, zu denen ſich unſer großer Friedrich in ſeinen Schriften bekannt hat. Als der Sturm ſeiner jugendlichen Leidenſchaft ausgetobt hatte und er in ſeinem Rheinsberger Idyll die innere Ruhe und Sammlung fand, die ihm die Kraft zur Ausführung ſeines fürſtlichen Berufs gaben, legte er ſeine Anſichten über Herrſcherwürde und Volkswohl nieder. Er kritiſirt die Männer, die das Schickſal als Wächter über viele Tauſende auf einen Thron geſetzt hatte, tadelte die Mängel ihres Charakters und entwarf das ideale Bild eines Monarchen, wie es ihm als höchſtes Ziel vor der Seele ſchwebte. Er ſtand dabei unter dem Einfluß franzöſiſcher Schriftſteller, vor Allem Fénelons und ſeiner Erziehungsgeſchichte Telemachs. In dieſem Buche führte Fénelon die Idee aus, daß der König nur um des Volkes willen ſein Amt von den Göttern empfangen habe, daß er ſeine Zeit, ſeine Sorge und Liebe den Unterthanen ſchulde und nur ſo lange des Thrones würdig ſei, als er ſich ſelbſt vergeſſe und für das Wohl des Volkes ſchaffe. Genau dieſelben Anſichten drückte Friedrich der Große in ſeinen politiſchen Schriften, die er in franzöſiſcher Sprache veröffentlichte, in ſeinen Betrachtungen über die politiſchen Zuſtände Europas, in ſeinem Antimacchiavell und in ſeinem Fürſtenſpiegel aus. Er tadelte an den Monarchen, daß ſie nur an ihre eigene Größe, Glückſeligkeit und Eitelkeit denken und die Unterthanen, deren Heil ihnen anvertraut iſt, zu Dienern ihrer Leidenſchaften machen, wobei er den bekannten Ausſpruch that, daß der Fürſt nicht der unbeſchränkte Herr, ſondern nur der erſte Diener ſeines Volkes ſei.

Ein Fürſtenſpiegel in dramatiſcher Form iſt auch Fulda's

„Sohn des Kalifen", die Umwandlung eines Herrschers, der nur an die Befriedigung seiner Gelüste und Leidenschaften denkt, in einen solchen, der mit seinem Volke menschlich empfindet, so daß alles Gute und Schlimme, daß er ihm zugefügt, auch in ihm selbst Freude und Schmerz hervorruft. Das Schauspiel bewegt sich also in einer ähnlichen Richtung wie der „Talisman", mit dem es auch die Lokalfarbe des Orients, die gebundene, in anmuthigen Reimen ausklingende Rede, die flüchtige Berührung tragischer Verwicklungen und ihre glückliche Lösung theilt. Der Dichter, der in seinem früheren Drama von dem bekannten Anderſen'schen Märchen angeregt wurde, ist in der Gestaltung seines Stoffes diesmal selbständig vorgegangen und hat eine Handlung ersonnen, hinter deren bunten Bildern der Gedanke über das richtige Verhältniß vom Fürsten zum Volk geistreich hervorblitzt. Er wählt die mohamedanische Welt und die Stadt, die ihr einst als Mittelpunkt diente, Bagdad, zum Schauplatz seines Stückes. Hier baute einst Harun al Raschid einen Palast und ließ für seine Lieblingsgeliebte Sobeide ein Grabmal erstehen. Hierher verlegte die dichterische Phantasie viele Märchen aus „Tausend und eine Nacht". Fulda konnte daher in den Vorstellungskreis, auf den seine Dichtung berechnet war, des Wunderbaren und Seltsamen viel hineinbannen, überströmendes Gefühl, große Leidenschaften, orientalischen Prunk, geheimnißvolle Wunderwirkungen und burleske Episoden. Das Alles hat der Dichter mit formellem Geschick und reger Bühnenphantasie, die auch starke äußere Wirkungen nicht verachtet, zu einem gefälligen, gedankenvollen und zugleich munteren Märchenspiel zusammengefaßt.

Der alte Kalif ist ein gutmüthiger, schwacher Mann, der die Regierungsgeschäfte mechanisch erledigt, keinem Menschen wehe thun möchte und dadurch verursacht, daß man das Volk überall ausbeutet und knechtet. Ein sanfter Schlaf, ein stärkender Trunk verscheuchen die Sorgen, die ihn wegen des Staatswohls erfüllen. Ganz anders ist sein Sohn Assad geartet, ein Jüngling, der sich aus ungezähmten Holofernesgelüsten zusammensetzt und nur an sich und die Befriedigung seiner Leidenschaften denkt. Soeben ist er von einem siegreichen Feldzuge beutebeladen heimkehrt.

Zu seinen Füßen liegt eine unübersehbare Zahl von Sklaven, deren Lebenslicht er durch einen Wink von seiner Hand ausblasen könnte. Sein kostbarstes Beutestück ist aber die schöne Prinzessin Morgiane, die ihn aus tiefstem Herzensgrunde liebt, aber in beständiger Qual darüber lebt, daß Assad in ihr nur ein Spielzeug für seine rohe Leidenschaft sieht. Sie könnte ihn tödten, wie Judith Holofernes tödtet, und sich dadurch an ihm rächen, die Welt von ihm erlösen. Aber sie läßt den auf seine Brust gerichteten Dolch wieder sinken und will, daß der Geliebte ihr zur Qual weiter lebe. Für seine Umgebung hat Assad nur Gleichgiltigkeit und Verachtung. Der Jubel des Volkes belästigt ihn und mit seinem Vater spricht er kaum. Während er sich an Morgianes Seite in wilden Träumen berauscht, tritt ein uralter Mann mit schneeweißem, langem Bart und grauem Gewand, halb Mensch, halb Gespenst, ein Wesen, das plötzlich erscheint, als wäre es aus der Erde herausgewachsen, und das ebenso schnell wieder verschwindet, als ob es darin versänke. Mit flehender Geberde bittet der Alte den Sohn des Kalifen, ihn mit einem Bissen, einem Trunk zu erlaben, da er vor Hunger und Durst vergehe. Assad weist ihn schroff ab und will ihn durch seine Sklaven gewaltsam fortschaffen lassen. Da richtet sich der Derwisch gebieterisch auf, tritt mit feierlicher Würde Assad gegenüber und richtet an ihn folgende Worte, die einem verhängnißvollen Fluche gleich kommen:

„Was du den Andern anthust, was durch dein Verschulden
Sie fühlen müssen, Alles das von jetzt
Sollst du so gründlich miterdulden,
Als wärst in ihre Seele du versetzt.
Füg' ihnen zu, was immer dir gefällt;
Doch wirds nun auch dein eigen Herz berühren,
Und an dem eignen Leibe wirst du spüren,
Wie's thut. — Leb' wohl, du nie besiegter Held."

Schnell geht die Verheißung in Erfüllung. Assad wird durch das Geschwätz seines Begleiters Mustapha über die Erscheinung verstimmt und geärgert. Er vergißt sich und giebt dem muntern Kerl eine schallende Ohrfeige. Während aber Mustapha Au! schreit und sich die Backe hält, muß Assad dasselbe

thun, als ob er auch geohrfeigt worden wäre. Er will seinem Begleiter wieder zu Leibe, aber der Gedanke, daß er dessen Weh dann ebenso fühlen würde, bringt ihn zur Besinnung. Aber nicht weniger empfindlich als sein Körper ist auch seine Seele für fremdes Leid geworden. Der Schmerz, den er dem Herzen Morgianes angethan hat, zuckt in seinem eigenen. Er ist krank und das Gerede der Aerzte, die ihm Medizin verschreiben wollen, bringt ihn zur Verzweiflung. Er kann das schöne Weib nicht so lieben, wie sie geliebt zu werden verdient, und kann sie auch nicht leiden sehen. Er verschenkt sie daher an den Aufseher seiner Sklaven. Aber als man die Verzweifelnde abführt, bewährt sich wieder der Fluch des Derwisch und er fühlt sich namenlos unglücklich. Sein Vater sucht ihn zu trösten, indem er ihm die Herrschaft, die für seinen Arm zu schwer geworden ist, übertragen will. Assad soll morgen an seiner Stelle den Thron besteigen. Den Prinzen schaudert bei diesem Gedanken: „Ich soll, mit diesem Fluch beladen, der Mächtigste von allen Menschen sein, durch keine Schranke mehr gehemmt zu schaden! Nicht eines Weibes Schluchzen zu verwinden hab' ich noch Kraft und soll auf hohem Thron das Weh des ganzen Volkes mitempfinden! Erbarm' Dich mein!" Er fühlt, daß er unfähig sei, das Herrscheramt auf sich zu nehmen, und anstatt den Willen seines Vaters zu erfüllen, faßt er den Entschluß, dem versammelten Volke zu erklären, daß er nicht Kalif werden, vielmehr in die Wüste fliehen und in der Einsamkeit Vergessenheit suchen wolle.

Mit dem dritten Akt beginnt das Gegenspiel zu diesem ernsten Seelenvorgang in den Vordergrund zu treten. Des Prinzen Berather, Mustapha, hat aus dem Feldzug ebenfalls ein hübsches Weibchen, Amine, mitgebracht. Sie ist in ihn verliebt, muß den Mann aber fortwährend ausschelten und ihn bemuttern. Da der Prinz gedroht hat, ihm den Kopf vor die Füße zu legen, wenn er in vierundzwanzig Stunden kein Mittel gegen den Fluch des grauen Mannes gefunden hat, macht Amine kurzen Prozeß. Sie duldet nicht, daß ihr Mann hingerichtet werde, bindet ihm die Hände mit einem Strick zusammen und sucht ihn, der sich gegen diese Liebessklaverei sträubt, gewaltsam aus der Stadt zu ziehen.

Während er jammert, daß der Strick ihm die Hände auf dem Rücken zusammenschnüre, zerrt sie nur immer heftiger an ihm. Als er sie bittet, besser mit ihm umzugehen, und sie beide die Wonne einer herzlichen Umarmung spüren, glaubt Mustapha das Mittel für den Prinzen gefunden zu haben, der in seinem ganzen Leben noch niemals Andern Gutes erwiesen hat. Wie er seinen Herrn in tiefster Seelenbekümmerniß antrifft, giebt er ihm den Rath, Andern einmal wohlzuthun in der Erwartung, daß von ihrem Glücksgefühl auch auf ihn etwas übergehen könne. Assad möge nur gleich bei ihm den Anfang machen, ihm etwa die Wange streicheln. Der Kaisersohn thut es und fühlt ein weiches, angenehmes Gefühl durch seine Adern strömen. Er schenkt Mustapha seinen mit Edelsteinen verzierten Dolch und verheißt ihm Amine zur ehelichen Frau und immer wärmer und wohler wird ihm um's Herz. Nun geht er noch weiter, giebt die Gefangenen frei und läßt unter sie Gold vertheilen. Aber die Vergeltung bricht von anderer Seite über ihn herein. Sein alter Vater ist blödsinnig geworden und vermag nur noch unverständliche Worte, ohne Ahnung dessen, was um ihn vorgeht, zu lallen. Morgiane erscheint als Bettlerin, in armselige Lumpen gehüllt und von Burschen aus dem Volk mit Gelächter und rohen Zudringlichkeiten verfolgt. Assad erkennt sie, läßt ihr seinen Schutz angedeihen, will sein Verschulden wieder gut machen und sie zu sich erheben. Er geleitet die Erschöpfte mit sanfter Hand zum Thronsessel hinauf und befiehlt seinem Volk, in ihr die Majestät des Leidens huldigend zu verehren, als sie zu seinen Füßen wie todt zusammenbricht. Assad ist dem Wahnsinn nahe. Er weicht nicht von der Bahre der Geliebten, in der Hoffnung, daß es eine menschliche oder göttliche Macht geben müsse, sie dem Tode zu entreißen. Längst ist der Uebermensch, für den er sich so lange hielt, verschwunden und Mitleid und Sehnsucht erfüllen seine Seele. Da erscheint ihm auf's Neue der graue Derwisch, aus dessen Munde er erfährt, daß er allerdings ein Mittel kenne, Morgiane dem Leben zurückzugeben. Assad müsse für sie sein eigenes Leben opfern. Dazu ist er freudig bereit, wenn er sie nur noch einmal lächeln sehen kann. Er ruft sie mit liebenden

Digitized by Google

Worten an und sie erwacht. Eine nie geahnte Seligkeit erfüllt ihn, während ihm gleichzeitig von draußen das Volk zujubelt. Jetzt endlich hat er den Egoismus, die Selbstherrlichkeit, überwunden und fühlt sich allen seinen Unterthanen geschwisterlich verwandt. Er will gern in den Tod gehen. Aber der Derwisch gemahnt ihn daran, daß er den Tod bereits erduldet habe: „Der du warst, starb. Durch Opferkraft hat er der bleichen Schaar der Abgeschiedenen sein Selbst hingegeben; begraben ward es heut und nimmerdar soll wiederkehrend es der Welt erscheinen. Leb und wirke Leben!“

Zum zweiten Mal ist Ludwig Fulda in die Märchenwelt des Orients geflüchtet. Modernes Leben festzuhalten, es wohl gar, wie er es beabsichtigte, naturalistisch zu gestalten, ist ihm in seinen letzten Stücken nicht gelungen. Dazu fehlt es seinem Wesen an Entschiedenheit, Kraft und Ursprünglichkeit. Temperament und Phantasie bestimmen sein Schaffen nicht so sehr, wie Bildung und formales Geschick. Aus der Natur, dem Selbstgesehenen und Selbsterlebten, empfängt er nur geringe Anregungen. Sein Weg führt unmittelbar durch die Studirstube, die den schwachen Erfinder zu einem eifrigen Sucher und glücklichen Finder gemacht hat. Den Mangel an bestimmter dichterischer Physiognomie und Weltanschauung verbirgt er am besten, wenn er seine Stücke mit dem Duft des Orients erfüllt und die Vorzüge seiner epigrammatisch zugespitzten Sprache, der es weder an Geist noch Schwung und Gefühl fehlt, wie einen schön gewirkten weichen Teppich vor uns ausbreitet. Niemand erwartet eine schärfer umrissene Charakteristik der Personen, eine tiefere psychologische Begründung der Handlung. Der „Sohn des Kalifen“ gleicht einem hübsch und geschmackvoll gepflegten Garten an einem lauen Sommerabend, einem Spaziergang mit wohlerzogenen Menschen, die sich geistreich unterhalten und ab und zu einen Scherz machen. In die Tiefen der Seelen blickt man dabei nicht, aber die linde Luft, die uns entgegenweht, thut wohl und man wird erfrischt und angeregt. Dem „Talisman“ gegenüber wird das neue Schauspiel den Kürzeren ziehen müssen, denn es bleibt doch nur eine Nachbildung, die zwar geistvoll und künstlerisch fein

durchgeführt ist, aber nicht die Kraft der vollen Ursprünglichkeit besitzt. So wahr Fulda ein wirklicher Dichter ist, wird er sich der Verpflichtung nicht entziehen können, neben den Fürsten, wie sie im vorigen Jahrhundert auf dem Thron saßen, aber jetzt schon lange nicht mehr beschaffen sind, auch dem Leben unserer Tage den Spiegel vorzuhalten. Mit der bloßen Menschenliebe ist für einen Herrscher ebenso wenig Etwas anzufangen, wie mit der bloßen Menschenverachtung, und die Veredelung, die sich im Charakter Assad's vollzieht, giebt uns keine Gewähr dafür, daß er im Stande sein werde, sein Volk glücklich zu machen. Aber man vermißt in diesem Stück die tieferen seelischen Motive kaum, weil die Handlung an uns vorüberzieht wie buntes Wolkenspiel am blauen Himmel.

Der „Sohn des Kalifen" wurde März 1897 im Deutschen Theater in den Hauptrollen schauspielerisch vortrefflich gehalten. Wie in Sudermann's „Morituri" und Hauptmann's „Versunkener Glocke" wirkten auch hier wieder Frau Sorma und Herr Kainz mit vollem künstlerischen Gelingen einträchtig zusammen, zwei Seelen, die sich auf der Bühne völlig durchdringen, zwei Instrumente, die auf das Feinste mit einander abgestimmt sind. Das bekundete sich am deutlichsten im dritten Akt, wenn Assad sich von Morgiane lossagt und sie einem Höfling schenkt. Der Schmerz des unglücklichen, in ihren heiligsten Gefühlen zertretenen Weibes fand das getreueste Spiegelbild in dem Weh des Prinzen, dessen Empfindung von da an zu schmelzen beginnt. Die Fülle von warmen und leidenschaftlichen Tönen, welche diese beiden ausgezeichneten Künstler anzuschlagen wußten, erfüllte auch die mehr abstrakten Stellen der Dichtung mit frischem Leben.

Man muß sich wundern, daß vor Ludwig Fulda kein Dichter, wenigstens soweit uns bekannt ist, einen nenneswerthen Versuch gewagt hat die an Wahnsinn streifende That jenes Epheſers, der im Jahre 356 v. Chr. den Tempel der Artemis in Brand steckte, poetisch zu behandeln. „Herostrat" ist zu einer sprichwörtlichen Bezeichnung für diejenigen geworden, die ihren Namen dem Gedächtniß der Menschen einprägten, indem sie das Große und Heilige nicht schufen, sondern zerstörten. Der Tempel

galt für eines der herrlichsten Werke der antiken Baukunst, eine Schöpfung, die mit der Pracht ihrer hundertzwanzig jonischen Säulen von Marmor in der Welt einzig dastand und die gesehen zu haben für eine besondere Bevorzugung des Geschicks galt. Der Mann, der sich mit dem Feuerbrand in dies Heiligthum schlich, um den schimmernden Bau in Flammen aufprasseln zu lassen, war indessen kein gewöhnlicher Verbrecher. Als man ihn auf die Folter spannte, damit er die Beweggründe seiner fluchwürdigen That angebe, äußerte er, daß er das Verbrechen nur deshalb begangen habe, um seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Um dies zu vereiteln, wurde in Ephesus der Beschluß gefaßt, daß bei hoher Strafe Niemand den Namen des Brandstifters aussprechen dürfe. Aber der griechische Geschichtsschreiber Theopompos gedachte trotzdem seiner und seiner That und verhalf ihm auf diese Weise zu der Unsterblichkeit, die ihm als höchstes Ziel seines Ergeizes vorschwebte. Das Dürftige dieser Angaben macht es zum Theil erklärlich, daß der Stoff für unsere Dichter bisher nichts Anziehendes hatte. Die wirkliche Persönlichkeit des Mannes, der die Menschheit um ein unvergleichliches Kunstwerk brachte, ist wie durch einen dichten Schleier unserer Kenntniß entzogen, wenn auch sein Aeußeres durch den Feuerschein, den seine That hervorrief, grell beleuchtet wird. Was aber in seiner Seele vorging, als er das Unerhörte vollbrachte, wissen wir nicht. Weder im Epos noch im Drama lebt die Figur weiter. Nur der Volksmund bediente sich ihrer als Bild für eine Sache, die wir selbstverständlich verabscheuen, die uns aber gleichzeitig mit geheimnißvollem Schauer erfüllt, wenn wir daran denken, daß die Aussicht auf Ruhm und Unsterblichkeit dem Verbrecher die Hand geführt hat.

Das Lückenhafte oder richtiger gesagt Voraussetzungslose des Stoffes scheint gerade das gewesen zu sein, was Fulda zu seiner Dramatisirung angeregt hat. Stellt man sich nicht einfach auf den Standpunkt, daß Herostrat ein Wahnsinniger war, so giebt es nur eine Erklärung für die Zerstörung des Tempels. Er muß ein Mensch voll kühner Pläne und erhitzter Phantasie gewesen sein, der Alles daran setzte, sich über das gewöhnliche

Erdenvolk zu erheben und seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Wer sich auf diese Bahn gedrängt fühlt, wo der Ruhm mit seinen Kränzen lockt, sucht etwas Bleibendes zu schaffen und wird von seinem Streben zu immer höheren Leistungen getrieben. Er kommt an's Ziel und sieht seinen Namen in die Bücher des Nachruhms eingeschrieben oder er bricht vorher zusammen als Opfer seiner Leidenschaft, die ihm den Weg zu den Höhen der Menschheit zeigte. Diese Straße ist bedeckt mit Unglücklichen aller Art, mit Verzweifelnden, die in geistige Umnachtung stürzen, physisch zu Grunde gehen oder sonst traurig verkümmern. Man kann sich aber auch einen Menschen denken, der durch Erziehung oder Charakter auf den Gedanken an Unsterblichkeit immer wieder hingewiesen wird, sie durch eine schöpferische That vergebens zu erreichen und im Zustande unseliger Verwirrung aller Gedanken und Gefühle durch einen Akt furchtbarer Zerstörung zu erzwingen sucht. Es war unzweifelhaft ein guter Einfall Fulda's die Figur Herostrat's, den wir nur als Urheber eines Verbrechens kennen, in ihrer Entwickelung rückwärts zu verfolgen und sie dadurch zur Geschlossenheit zu bringen, ihn erst dann die Brandfackel in den Tempel schleudern zu lassen, nachdem er den Nachruhm durch geistige Arbeit erfolglos erstrebt hat, dabei von einem Größeren überwältigt und gleichzeitig in seinen menschlichen Empfindungen tödtlich getroffen worden ist. Weiter folgerte Fulda, daß Herostrat, weil er sich in der Raserei seines Entschlusses an einem gewaltigen Kunstwerk vergriff, selbst ein Künstler, ein vom Schönheitsdurst erfüllter Mensch gewesen sein müsse, der seine Hand zu einem unerhörten Frevel an den Göttern erhob, weil sie ihm zwar die Ruhmsucht eingeflößt, ihn aber nicht mit der Kraft gesegnet hatten, das groß Gedachte zu vollbringen. Ephesus erschien zu seiner Zeit als Mittelpunkt geistigen Lebens, der seine Strahlen nach allen Richtungen verbreitete. In dieser Stadt hatte nicht nur das religiöse Leben tiefe Wurzeln geschlagen und in dem Artemistempel ein gewaltiges Denkmal gefunden. Der Handel von ganz Vorderasien lag in ihrer Hand und führte ihren Bewohnern Schätze auf dem Land- wie auf dem Seewege zu. Dichter, Maler, Philosophen, die als Männer ersten Ranges

überall gefeiert wurden, gingen aus der aufblühenden Stadt hervor, ein warmer belebender Hauch geistigen Schaffens wehte zwischen Kleinasien und Griechenland. Der Tempel der Artemis beweist am besten die Höhe, bis zu welcher hellenische Kunst in Jonien gediehen war. Diesen lichten hellenischen Geist hat Fulda in seiner Dichtung mit Erfolg wiedergegeben, sie nach Inhalt und Form, nach Gedanken und Sprache in ein Festgewand gekleidet, das doch nicht steife Falten wirft und seelenlos rauscht, sondern nur der nothwendige Ausdruck dessen ist, was in der Charakterentwickelung Herostrat's vom ideal strebenden Künstler zu dem Unsterblichkeit suchenden und erringenden Verbrecher naturgemäß enthalten ist.

Bei Beginn des Stückes ist ganz Ephesus erfüllt von dem Gefühl des Stolzes über die Herrlichkeit des Tempels. Das Volk versammelt sich betend und frohlockend an seinen Marmorstufen. Fremde strömen herbei und wollen das Wunder schauen. Priester und Priesterinnen ziehen zum Opfer an uns vorüber. Mit gefälligem Humor ist die Figur des alten Hegesias durchgeführt, der das Recht, den Tempel zu hüten, ererbt hat und einer Werkstatt vorsteht, aus der kleine Nachbildungen der Göttin gegen gutes Geld der schaulustigen Menge abgelassen werden. Sein Enkelkind, die schöne Klytia, macht ihm Sorgen, weil sie unter den jungen Männern, die sie zur Frau begehren, Niemanden bevorzugt, obwohl er als kluger Geschäftsmann immer daran denkt, wie er seine Werkstatt einstmals einer jüngeren Kraft anvertrauen könnte. Ihr gehört auch ein seltsamer Bursche Herostrat an, der mit seiner blinden Mutter Timarete in einem Häuschen wohnt, das ihr die Stadt geschenkt hat, nachdem die Thränen über den Tod ihres im Kriege gefallenen Mannes ihr das Augenlicht geraubt haben. Den Sohn, der ihr einziger Trost und Stolz ist, hat sie schon als Kind den herrlichen Bau verstehen und bewundern gelehrt, zur Ehrfurcht von dem Walten der Göttin erzogen und den Gedanken an Ruhm und Unsterblichkeit in seine Seele gesenkt, damit er einst durch große Thaten diese köstlichen Güter erringe. Sein verschlossenes dumpfes Wesen erklärt sich daraus, daß er seine Augen immer auf den

Tempel gerichtet hält, ohne in der Werkstatt des Hegesias Befriedigung zu finden. Vergebens sucht ihn die lebensfrohe Klytia zu Spiel und Tanz zu überreden, in ihm lebt einzig der Gedanke, daß er stündlich das Höchste vor Augen habe und selbst ohnmächtig klein sei. Das Mädchen will ihn mit der Erinnerung froh stimmen, daß Paionios, der Erbauer des Tempels, todt sei, während sie Beide des Lebens froh sein müßten. Aber er antwortet ihr:

„Du irrst, denn er ist lebendig und wir sind todt,
Denn Leben heißt: auf Andere wirken,
Sie fesseln, erschüttern, begeistern, sie heiß entflammen
Zum Streit des Für und Wider, vielleicht sie quälen,
Doch allzeit gegenwärtig in ihrem Geist,
Wenn auch von ihnen getrennt durch Meer und Länder
Und durch Aeonen der gefräßigen Zeit.
So lebt uns Homer und so lebt Phidias;
So leben die Helden und wenn die Handvoll Asche,
Die von den sterblichen Leibern übrig blieb
Sich längst unkenntlich im Wirbelwind
Mit eines Bettlers Staub vermengte,
Sie wandeln in ewiger Jugendkraft dahin!"

Da meldet Metrodoros, der Rathsherr und Philosoph, daß die Tempeldiener, als sie das Bild der Göttin zum Fest schmückten, im Holz einen klaffenden Sprung entdeckt hätten. Hegesias erklärt sich sofort bereit, den Schaden auszubessern, aber Herostrat erkennt darin ein Zeichen der Göttin, daß sie in dem marmorprangenden Wunderbau nicht länger als Bettlerin dastehen wolle, sondern ein neues würdiges Standbild verlange, das, in Gold und Elfenbein ausgeführt, alles bisher Dagewesene weit überragen müsse. Der Gedanke, daß ihm die Ausführung dieser Arbeit zufallen könnte, bringt alle seine Empfindungen in Aufruhr. Unsterbliches will er schaffen und erst dann Klytia als lockenden Preis aus der Hand des Ruhms begehren. Im zweiten Akt sehen wir Herostrat, wie er gewaltige Pläne wegen des göttlichen Standbildes, zu dessen Herstellung man ihn vorgeschlagen hat, in seinem Kopf ausbrütet, ohne daß es bisher seinen Händen gelungen wäre, sie auszuführen. Gleichzeitig hat der Rathsherr Metrodoros für den Fall, daß der junge Bildhauer

den Erwartungen der Stadt nicht genügen ſollte, ſich ins Geheim nach Athen gewendet, Praxiteles nach Epheſus berufen und ihn zum Wettkampf mit Heroſtrat eingeladen. Mit königlichen Ehren, von den Prieſtern und dem Volk angeſtaunt und bejubelt, zieht der atheniſche Meiſter in die Stadt ein und wie er der Göttin huldigen will, glaubt er ſie in der holden Erſcheinung Klytia's lebendig vor ſich zu erblicken als ihr echtes Ebenbild, in dem ſich Göttliches und Menſchliches vereinigt und das er als Künſtler zu dauernder Erſcheinung geſtalten möchte. Im dritten Akt finden wir Praxiteles noch tiefer erfüllt und beſeligt von dem Liebreiz Klytia's, ihrer Erſcheinung, Haltung und dem Zauber aller ihrer Bewegungen. In ſeiner Kunſt ſind die Götter ja nicht mehr wie bei Phidias von den Menſchen durch weite Klüfte getrennt. Die Anmuth, die er ſeinen Geſtalten giebt, entnimmt er irdiſcher Schönheit und ſo begehrt er auch, daß der Reiz Klytia's nicht im Frauengemach und, von den Blicken eines eiferſüchtigen Gatten ängſtlich behütet, allmälig verdorre, ſondern vor ſeinen Künſtleraugen offenbar werde und in den Zügen des Götterbildes ewige Dauer annehme. In ihrem Kuß empfängt er bereits die Verſicherung, daß ſie ſein Verlangen erfüllen werde, als Heroſtrat hinzukommt. Der Unterſchied beider Männer offenbart ſich nun klar. Der Grieche iſt in ſeinem Schaffen glücklich und harmoniſch, er denkt ein ſchlichtes, menſchenähnliches Bild aus Marmor zu vollenden, während der Epheſer ſich nur ein gewaltiges Weib, in Gold und Elfenbein ausgeführt, als Bild der Göttin denken kann. Wenn Praxiteles die Erſcheinung Klytia's rühmt und ſie theils mit künſtleriſchem Gefühl, theils mit ſinnlichem Begehren zergliedert, erblickt Heroſtrat darin nur die ſchlecht verhüllte Lüſternheit des Atheners, vor welcher er das Mädchen zu behüten ſucht. Als er hört, wie deren Sinn ſich immer mehr dem Fremdling zuneigt, ſtürzt er mit gezücktem Dolche auf ihn los und wird nur durch ihre ſchützende Hand daran gehindert, ſeinen Anſchlag auszuführen. Im vierten Akt wird Heroſtrat, der ſeine Göttin bisher nur in ſeiner thönernen Form geſtaltet hat, von dem Gedanken erdrückt, daß ſein Nebenbuhler das von ihm geplante menſchenähnliche Gebilde mit Klytia's Zügen bereits voll-

endet habe. Er ergreift einen Hammer, um das ihm verhaßte Werk zu zerstören, aber wie er den Vorhang bei Seite reißt und das Marmorbildniß erblickt, bleibt er, von dessen Schönheit überwältigt, ohnmächtig stehen. Er erkennt, daß nicht nur Klytia, sondern auch die heiß ersehnte Göttin ihm Liebe versage. Er stürzt davon und zerschlägt mit dem Hammer des Nebenbuhlers sein eigenes Werk, während dieser im süßen Nachgeschmack des Glücks schwelgt, das ihm das Mädchen nicht nur als Ebenbild der Göttin und Modell für den Künstler, sondern auch als liebeverlangendes Weib gewährt hat. Für Klytia ist diese Liebe ihr ganzes Sein. Sie kann sich nicht denken, wie sie ohne dies Gefühl leben soll, während Praxiteles sich dadurch in seiner künstlerischen Laufbahn nicht hindern lassen darf und Sehnsucht nach Athen empfindet, wo seiner in der Gestaltung der Aphrodite eine neue hehre Aufgabe harrt. „Jegliche Stunde, ferne von ihm gelebt", spricht er, „ist ein vergeudeter Schatz; mit seinen Mauern umschließt es die Welt; wer seine Thore verläßt, geht in Verdammung. Unergründliche Zauber durchwehen die Lüfte; süßen Athem verströmen vieltausend Veilchen und spiegeln des Himmels Blau." Herostrat hört, wie Klytia jenem nach Griechenland folgen will. Im Gefühl der tiefsten Demüthigung, die er als Künstler wie als Mann erlitten, schießt ihm der Gedanke einer unerhörten Rache durch die Phantasie. Er sucht die Unsterblichkeit auf dem Wege der Zerstörung. Der Tempel geht in Flammen auf und im Thürrahmen erscheint rußgeschwärzt, die brennende Fackel in der Hand, Herostrat, der an die entsetzte Menge die Worte richtet: „Grabt ein den Namen in Euer Gedächtniß! Ich, Herostrat, ich hab' es vollbracht und rühme mich der gewaltigen That!"

Bis zu diesem geschickt vorbereiteten scenischen und dramatischen Effekt erfreute sich das Fulda'sche Drama einer verständnißvollen und warmen Aufnahme, die sich in wiederholten Beifallsbezeugungen und Hervorrufen des Dichters ausdrückte. Mit geistreichem Kunstverstande und poetischem Gefühl hat er um die historische Begebenheit, für die er keinerlei Erklärung vorfand, eine Fabel gegliedert und das Ungeheure des Verbrechens als

Racheakt eines Mannes hingestellt, der nach Ruhm und Liebe ehrgeizig strebte und mit beiden Schiffbruch litt. Als vorsichtig abwägender Autor, der sich zu den Modernen hingezogen fühlt, ohne seine klassischen Erinnerungen zu vergessen, suchte er in einem neuen Stil die Vorzüge beider Dichtungsarten zu verschmelzen. Der Geist der Antike sollte erhalten, aber in allgemein verständliche Empfindungen versenkt werden. Die Erinnerung an die gewöhnliche Schul- und Kunstpoesie durfte weder im Stoff noch in der Form des Dramas aufkommen. In seinem Mittelpunkt steht ein Mädchen, das mit rothen Wangen und feurigen Pulsen sich dem Athener hingiebt, nicht weil er ein großer Künstler ist, sondern weil er ihrer Schönheit huldigt, während sie sich von der düsteren Leidenschaft des Epheſers, der ihre Liebe mit unsterblichen Thaten erringen will, abgestoßen fühlt. „Könntest du lieben, wo du nicht verehrst?“ lautet die Frage, die Herostrat an sie richtet und die sie mit den Worten beantwortet: „Ich könnte nur verehren, wo ich liebe.“ Darin drückt sich der poetische Kern des Stückes aus, ein schönes Motiv, das für eine fünfaktige Tragödie aber kaum ausreichend ist. Andrerseits tritt der religiöse Gedanke, der das Drama stützen müßte, nicht mit voller ursprünglicher Kraft hervor. Der Anblick des Tempels wird uns zwar bis zum Schlußakt des Stückes nicht entzogen, aber das Gemüthsleben der Epheſer scheint von der Verehrung der Göttin nur oberflächlich berührt zu sein. Jedenfalls wirkt sie auf die Empfindungen der Zuschauer nicht so stark zurück, daß wir von der Zerstörung dieses Baues viel mehr als von dem Polizeiwidrigen jeder anderen Brandstiftung ergriffen sein können. Fulda wurde allerdings gerade in diesem, für den Eindruck seines Werkes so wichtigen Punkt von der Inscenirung im Schauspielhause wenig unterstützt. Daß eine Menge Leute hin- und herliefen und die Arme zum Himmel streckten, brachte Niemanden in Stimmung. Und dieser schlichte Alltagstempel, von dem man gerade ein Dutzend schlanker Säulen mit dem oben abschließenden Giebel zu sehen bekam, ein Wunder der Welt? Warum nicht gar! Wir sind über die Maßverhältnisse dieses Bauwerks in allen Einzelheiten unterrichtet. Um den

Eindruck des Koloſſalen hervorzubringen, vor dem die Menſchen wie die Zwerge und die Häuſer wie kleine Hütten zuſammenſchrumpfen, wäre es viel zweckmäßiger geweſen, nur wenige aber mächtige Säulen hinzuſtellen, deren Fortſetzung wir uns in den Kuliſſen zu denken haben, den Giebel in den Soffitten verſchwinden zu laſſen und die Ausmalung des Uebrigen von der Phantaſie der Zuſchauer zu erwarten. Als es hieß, der Tempel brenne, ſah er nicht viel anders aus wie bei einer Illumination. Fulda hat ſich die Situation ſo gedacht, daß Alles von Rauch und Flammen umhüllt werde und das Dach des Tempels zum Schluß krachend einſtürze. Das Alles unterblieb bei der Aufführung im Schauſpielhauſe und doch machen dergleichen ſceniſche Effekte heut zu Tage gar keine Schwierigkeiten mehr.

Unbegreiflich erſcheint es aber, daß bei den zahlreichen Proben des Dramas Niemand das Ueberflüſſige und Abſchwächende des letzten Aktes erkannt hat. Heroſtrat liegt gefeſſelt auf dem Boden und erwacht mit dem Gedanken, daß er ein großes Werk vollbracht habe. Seine Mutter erſcheint und verflucht die Stunde, da ſie ihn geboren. Die Richter ſchreiten zur Abſtimmung und verurtheilen ihn zum Tode, lauter Dinge, die auf uns keinen Eindruck mehr machen. Daß Klytia im blumengeſchmückten Gewande, in dem ſie Praxiteles nach Athen folgen will, zu dem Todbereiten kommt, um ihn auf einem Schiff zu retten, daß ſie hierauf die Nachricht erhält, der Geliebte ſei ohne ſie in ſeine Heimath zurückgekehrt, „der höheren Pflicht unwillig eingedenk“ und ſich aus dem Fenſter des Gemachs ſtürzt, entzog dem ſo kräftig aufſteigenden Werke einen großen Theil der ſchönen und edlen Wirkung, die es bis dahin auf das Publikum ausgeübt hatte. Es war wieder eine Unbegreiflichkeit, daß der Raum, in dem ſich Heroſtrat vor ſeiner Hinrichtung aufhielt, ſich nicht wie ein Gefängniß, ſondern wie ein Prunkgemach mit prachtvoller freier Ausſicht auf den Hafen ausnahm. Der Fulda'ſche Heroſtrat iſt bis auf den Schluß ein zögernder unfertiger Charakter. Er liebt Klytia und kann ihr Herz nicht erobern. Er wälzt gewaltige künſtleriſche Pläne in ſeinem Gehirn und vermag ſie nicht zu geſtalten. Er will den Nebenbuhler mit der gezückten Waffe

tödten und wird von den ſchwachen Armen des Mädchens zurückgehalten. Im Begriff, das Marmorbild des Praxiteles mit dem Hammer zu zertrümmern, führt er auch dieſe That nicht aus. Endlich kommt er dazu, den Tempel anzuzünden und die Flammen um ſein Haupt ſchlagen zu laſſen. In ihnen mußte er unſeres Erachtens untergehen und dabei in die Worte: „Ich bin unſterblich!“ ausbrechen. Alles, was nachher an Erklärungen und weiteren Ausführungen folgt, zerſtört nur die Wirkung dieſes dramatiſchen Höhepunktes.

Die Aufführung im Berliner Schauſpielhauſe war im Oktober 1898, von einzelnen Uebertreibungen abgeſehen, zu denen die Titelrolle leicht verleitet, anziehend und lobenswerth. Sie ſetzte ſich im Weſentlichen aus drei ſchwierigen Aufgaben zuſammen, die allererſte Schauſpieler verlangen. Herr Matkowsky ſpielte ſich als Heroſtrat in eine wahre Fieberhitze hinein, durch die er den Schluß des vierten Aktes, wenn er mit der Fackel die Stufen des Tempels hinaufſtürzt, zu bedeutender Wirkung brachte, die aber noch tiefer einſchlagen müßte, wenn er nicht gleich zu Anfang mit voller Kraft der Leidenſchaft einſetzen, ſondern ſie allmälig vorbereiten und für die mittleren Akte aufſparen wollte. Herr Chriſtians bot ein anſprechendes Bild des vornehmen, künſtleriſch und ſinnlich leicht erregbaren Praxiteles, für den das Liebesglück nur eine raſch gepflückte und verwelkende Blume iſt. Fräulein Poppe ſah als Klytia in der leichten und lichten Gewandung und den harmoniſchen Bewegungen, die ſie zur Schau trug, ſehr vortheilhaft aus, traf auch den Ton weichen hingebenden Gefühls mit beſtem Gelingen. „Heroſtrat“ iſt in Verſen geſchrieben, die ſich mit dem hergebrachten fünffüßigen Jambus nicht decken, ſondern eine freiere rhythmiſche Bewegung derartig anſtreben, daß meiſt in der Mitte jedes Verſes der Anapäſt mit zwei Kürzen und einer Länge aufſpringt und der Sprache dadurch eine größere Freiheit und maleriſche Kraft giebt, als wir ſie ſonſt in der gebundenen Rede des Dramas finden.

Wiener Autoren.

Wer eine Reihe von Jahren hindurch das Theaterpublikum in verschiedenen Ländern und Städten beobachtet hat, wird die Erfahrung gemacht haben, daß die Art und Weise, wie die Zuschauer äußerlich zu erscheinen, wie sie zu sehen und zu hören pflegen, für dieselben höchst charakteristisch ist. Wie die Aeußerungen des Beifalls und Mißfallens viel weniger Sache des Urtheils als des unmittelbar erregten Gefühls sind, so steht auch der ganze Mensch bei einem Bühnenvorgange durchaus unter dem Einflusse seines Naturells. Wer den beweglichen ungenirten Pariser beobachtet, wie er in das Théâtre français tritt und eine Aufführung von Corneille oder Molière gleichsam mitspielend verfolgt und mit ihm den vornehm zurückhaltenden Londoner vergleicht, der im Lyceum-Theatre seinem geliebten Shakespeare nur in Frack und weißer Halsbinde zu nahen wagt, kommt von selbst zu einer treffenden Unterscheidung dieser beiden Nationen.

In den tonangebenden Theaterstädten Deutschlands, wie Berlin und Wien, kann die Aufführung eines neuen Stückes, das Auftreten eines bedeutenden Schauspielers die Temperatur im Zuschauerraum zur Siedehitze steigern, während sich in Mittelstädten wie Leipzig und Frankfurt am Main hierdurch Niemand in seiner Gemüthsruhe stören läßt. Das Berliner Publikum übertrifft das Wiener in Bezug auf literarische Bildung und aufmerksames Verfolgen einer Komposition fast ebenso sehr, wie es von ihm, was schnelles und fröhliches Erfassen des Stoffes und naive Hingebung betrifft, überholt wird. In Wien ist man in

Digitized by Google

der Annäherung an den französischen Geschmack immer viel weiter gegangen als in Berlin, wo der Einfluß Shakespeare's wieder ungleich mächtiger ist als dort. Die tiefsten tragischen Wirkungen, zu denen sich der Genius der germanischen Poesie aufgeschwungen hat, sind an der Donau nicht ohne Widerstreben aufgenommen worden, so z. B. „Richard III." und „Othello", die doch bei uns fast zum täglichen Brod der Theaterlustigen gehören. Erst die letzten Jahrzehnte haben hierin Manches ausgeglichen, wenn sie auch den Geschmack der Oesterreicher, der für alle Wendungen des Gemüthvollen und Heiteren das unmittelbarste Verständniß zeigt, auf dem Gebiete des höheren Dramas noch immer nicht ganz zuverlässig gemacht haben.

Wenn eine solche Empfänglichkeit, die nur mit heiteren Sinnen das Bühnenbild in sich aufnimmt, ohne viel Werth auf literarische Instanzen zu legen, auch unzureichend ist, sobald es sich darum handelt, etwas Originelles geistig zu erfassen, so liegt doch in ihr Grundzug und Wesen aller Bühnenwirkung. Das Vorübergehende des schauspielerischen Eindrucks gestattet dem Publikum kein langes Besinnen und verlangt daher von ihm eine große Bereitwilligkeit, sich unterhalten zu wollen. Der Theatersinn, der mit Wohlwollen an das bunte Spiel herantritt und sich gern zum Enthusiasmus steigert, ist bei dem Wiener von der Bildung unabhängig und als eine natürliche Gabe zu betrachten. Wie weit dieselbe reicht, kann uns Niemand besser lehren als Oesterreichs vorzüglichster Volksschriftsteller, der allerdings wesentlich Wiener Lokalverhältnisse vor Augen gehabt hat, mit seiner Wirkung indessen nicht nur unser ganzes Vaterland umspannte, sondern selbst bis nach England reichte. Ferdinand Raimund's „Sämmtliche Werke" erschienen 1880—1881 in einer kritisch gesichteten Ausgabe vor (drei Bände, herausgegeben von Dr. Carl Glossy und Dr. August Sauer, Wien, Verlag von Carl Konegen), die in mustergiltiger Weise Vollständigkeit mit Korrektheit verbindet, während die im Jahre 1837 von Johann Nep. Vogl veranstaltete Sammlung von Raimund's Schriften in beiden Punkten viel zu wünschen übrig läßt. Der Herausgeber hatte mit der Ungeduld seiner Verleger zu rechnen und ließ sich

bestimmen, mit flüchtiger Hand das Nothwendige zusammenzustellen, wobei es ohne mannigfache Begehungs- und Unterlassungssünden nicht abging. Zu jenem zählen wir die urtheilslose Anordnung der Stücke und die Flüchtigkeit der Herstellung des Drucks, zu diesen die willkürlich im Text vorgenommenen Aenderungen. Was uns dagegen jetzt geboten wird, steht auf der Höhe wissenschaftlicher Kritik, neben dem Nachlaß erhalten wir ein vollständiges Variantenverzeichniß und als buchhändlerischen Schmuck das Portrait des Dichters nebst der Reproduktion eines seiner Briefe. Am wichtigsten erscheint jedoch der Umstand, daß die Herausgeber zu den ursprünglichen Manuskripten Raimund's zurückgekehrt sind, welche die Wärme, Frische und Schaffensfreudigkeit des echten Talentes athmen und in der eigenthümlichen Mischung von Dialekt und Schriftsprache dem Leser einen Duft zuströmen lassen, der in den späteren Bühnenbearbeitungen ganz verloren gegangen ist. Jetzt erst dürfen wir uns rühmen, den österreichischen Volksdichter, der selbst nie an den Druck seiner Stücke dachte, in einer seiner würdigen Buchform zu besitzen, nachdem er von der Bühne eigentlich nie verschwunden war. Das Berliner Opernhaus zählte früher den „Verschwender" und das „Mädchen aus der Feenwelt" zu seinen besten, mit scenischer Pracht gegebenen Repertoirstücken und auf Provinztheatern sieht man immer noch das eine oder das andere von Raimund's Dramen, neben den genannten wohl am meisten „Alpenkönig und Menschenfeind" auftauchten.

Das hundertjährige Bestehen des früheren Leopoldstädter, jetzigen Carltheaters in Wien, das im Oktober 1880 gefeiert wurde, brachte uns wieder ein Mal die Geschichte und den Charakter des Wiener Lokalstückes näher, in so fern sich in ihm der österreichische Volksgeist ausdrückt. Kaiser Joseph II. schuf diese Bühne in der ausgesprochenen Absicht, der lockeren Komödiantenwirthschaft ein Ende zu machen und die extemporirte Komödie durch geschriebene Stücke zu ersetzen. Er wollte damit nicht die typischen Figuren des Wiener Humors, den Kasperl, Thaddädl und Staberl beseitigen, hoffte aber, daß geordnete Theaterverhältnisse die Herrschaft der üppig wuchernden Zweideu-

tigkeit immer mehr beschränken würden. Aber das Bedürfniß der Menge, um jeden Preis lachen zu wollen, war stärker als der Wille des Philosophen auf dem Throne, und am Ende des vorigen Jahrhunderts sehen wir die Zote mit dreister und aufdringlicher Geberde dem niederen Instinkte der Wiener schmeicheln. Nachdem sich schon wiederholt die Stimme der Oeffentlichkeit gegen diese Ausschreitungen erklärt hatte, vermochte es endlich eine Anzahl von Personen, den Geschmack des Publikums von dem Cynischen auf das Romantische und Gespenstische abzulenken. Nachdem der Boden auf diese Weise bearbeitet war, gelang es dem Triumvirat Bäuerle, Gleich und Meisl den Volkshumor an seiner gesunden Wurzel zu erfassen und ihn unter der Direktion von Leopold Huber auf der Bühne frisch erblühen zu lassen, bis er in Raimund's Stücken seine populärste, dauerndste und literarisch werthvollste Gestalt annahm. Raimund hat dem Leopoldstädter Theater in den Jahren 1817—30 nach einander als Schauspieler, Regisseur, Dichter und Direktor angehört und später durch seine Gastspiele in München, Berlin und Hamburg dem Wiener Humor auch dort Freunde gewonnen, wo man bisher wenig oder nichts von ihm wußte. Seine Stücke wurden auf diese Weise maßgebend für die Vorstellungen, die man sich im westlichen und nördlichen Deutschland und theilweise im Auslande von der Heiterkeit und Gemüthlichkeit der Kaiserstadt an der schönen blauen Donau machte.

Raimund's Wirken fällt etwa in dieselbe Zeit, als die Romantiker durch das Zurückgehen auf Sagen- und Märchenstoffe eine volksthümliche Kunst in's Leben zu rufen suchten. Während Tieck, Brentano, Achim v. Arnim aber wenig Sinn für das Naive und Schlichte hatten und sich die Welt, welche sie der Muse zum vorübergehenden Aufenthalte anboten, künstlich zurechtzimmerten, war Raimund ein einfacher Schauspieler, der keine andere Absicht hatte, als sein Publikum zu zerstreuen und zu unterhalten, bis sich der schöpferische Drang seiner bemächtigte und seine Phantasie die jahrelang angesammelten Bilder des Wiener Lebens in einem getreuen Abdruck wiedergab. Täglich konnte er sich überzeugen, welche Bedeutung das Lokalstück für die geistigen

Bedürfnisse der Menge hatte. Im Leopoldstädter Theater herrschte damals viel vollsaftiges Leben, das beständig überströmen wollte. Der Wiener ging dort hin nicht als ein von der Arbeit des Tages ermüdeter und blasirter Zuschauer, sondern wie der Freund zum Freunde. Ungefährt wie in dem alten Wallner-Theater in Berlin, der „Grünen Neune", wie es der Volksmund nannte, fühlten sich Schauspieler und Zuschauer durch das Proscenium nicht getrennt, sondern verbunden. Es waren zwei Familien, die sich genau kannten und sich gegenseitig unterhielten. Wie man in's Publikum hineinrief, so tönte es aus ihm wieder heraus. Nicht nur daß der Spießbürger sein Ebenbild erblickte, auch alle Veränderungen im politischen und sozialen Leben wurden wiedergegeben, die Thüren blieben unverschlossen und ein wohlthuender Luftstrom von Oeffentlichkeit nahm von den Zuschauern den schwülen Druck. Wie jedes Volksstück, konnte auch das Wiener jener Momente nicht entbehren, in welchen die Stimmung der Scene sich lyrisch aussprechen will. Es verlangte den Ton, weil ihm das Wort nicht mehr innerlich genug erschien. Die Lyrik der Berliner Posse ist im Laufe der Zeit immer ärmer an Gemüth, immer schärfer an Witz geworden. Sie duldet die Melodie nur noch im Orchester und nimmt auf der Bühne die Form des Couplets an, das den Zuschauern mit witzigen Pointen zum Lachen bringt. Die Heimathstadt Schubert's mußte den liederartigen Charakter solcher Anlagen um so mehr beibehalten, als sie in Wenzel Müller den Finder und Erfinder reizvoller Melodien besaß, die das Publikum bei einmaligem Hören in gemüthvolle Bewegung versetzten. Wie groß die Popularität vieler dieser Lieder ist, wissen wir Alle, denn wir haben sie gekannt, lange bevor wir wußten, wer sie ersonnen hat, die Verse: „Uns ist's schon Alles eins, hab' i a Geld oder keins" aus der Posse „Der lustige Fritz" von Meisl oder Bäuerle's Lied „Es giebt nur a Kaiserstadt, es giebt nur a Wien." Raimund hat in diesem Chor mit seiner klangvollen Stimme einen ersten Preis errungen. Valentin's Hobellied aus dem „Verschwender", die Lieder des Aschenmann's und der Jugend aus dem „Mädchen aus der Feenwelt" und die Gesänge des gutmüthigen Florian aus dem

„Diamant des Geiſterkönigs“ haben dadurch, daß ſie in Aller Munde ſind, ſich längſt als Perlen der Volkslyrik erwieſen.

Die humoriſtiſche Laune dieſer Lieder iſt zugleich der Kern des Raimund'ſchen Talentes und Alles, was ihr widerſpricht, erſcheint mehr oder weniger künſtlich angeeignet. Die Wechſelfälle des Lebens hatten der Reinheit ſeiner Natur keinen Abbruch gethan und mit faſt kindlichen Augen hängt er an dem Treiben des Kleinbürgers in ſeiner Vaterſtadt. Dabei wird ihm der Dialekt zu einem weſentlichen Beſtandtheil ſeiner Charakteriſirungsgabe. Die bequemen Manieren der Wiener Mundart, die in der Bildung von Worten und Sätzen keine andere Regel als die eigene Behaglichkeit zu kennen ſcheint, indem ſie, hier eine ſteif nachmarſchirende Silbe einfach beſeitigt, dort dem Wohlklang der Vokale zu Liebe einem Paar Konſonanten zu Leibe geht und überall auf Anſchaulichkeit und ſinnliche Belebung des Sprachkörpers bedacht iſt, kleiden den Dichter ausgezeichnet. Und doch genügt es ihm nicht, an der Wirklichkeit haften zu bleiben. Regelmäßig ſchwingt er ſich zu dem Geiſterreich auf, das er mit ſegen- oder verderbenbringender Hand in die Altagswelt eingreifen läßt. Hierin liegt vielleicht die einzige Aehnlichkeit, die ſich zwiſchen Raimund und den Romantikern, wie E. T. A. Hoffmann, findet. Doch wenn die Geiſter bei Dieſem meiſt als häßliche und gräßliche, mindeſtens unheimliche Elemente auftreten, ſetzt Jener ſolchen Höllenbrengheleien entweder die Träger einer humanen Weisheit oder Erſcheinungen gegenüber, die zwar das Böſe wollen, aber bei ihrer Ausführung kläglich ſcheitern. Raimund's Dämonen haben alle etwas Unſchädliches und bemühen ſich vergeblich, die angeborene Gutmüthigkeit durch Intriguantenfalten in Vergeſſenheit zu bringen. Wo der Kampf zwiſchen dem Licht und der Finſterniß nur allgemein als Folie behandelt wird, wie in der „Gefeſſelten Phantaſie“, mag es noch hingehen. Ganz unglücklich erſcheint er jedoch bei ſolcher Weltanſchauung als Haupthandlung, wie in der „Unheilbringenden Krone“, wo die Flüche, das Augenrollen und Zähneknirſchen des Fürſten der Unterwelt Hades und ſeines Feldherrn Phalarius etwas unwiderſtehlich Komiſches haben. In Raimund's Gemüth gab es aber immer einige ver-

lorene Winkel, zu denen der Humor keinen Zutritt hatte, so glänzend er ihn auch vor der Welt zu entwickeln wußte. Wie bei so vielen komischen Talenten, ruhten auf dem tieferen Grunde seiner Seele Schwermuth und Grübelei. Aus der Skizze zu einer Selbstbiographie, welche die neuen Herausgeber mittheilen, sehen wir, daß der Dichter als Knabe vorzugsweise vom Trauerspiel angezogen wurde. Das Lustspiel erwärmte ihn weniger und die Posse ließ ihn kalt. Jahrelang haben während seiner Schauspielercarriere die Bösewichter einen bevorzugten Platz in seinem Repertoir eingenommen und später, als er ein beliebter und anerkannter Bühnenschriftsteller war, schämte er sich vieler reizender Eingebungen des Humors, die ihm „läppische Kleinigkeiten" waren. Er hatte keine Ahnung davon, daß all' dies „Läppische" zu weit längerem Leben bestimmt sein sollte, als der ganze tragische Geisterspuk, der seine Werke durchzieht. Auch als Schauspieler war Raimund kein gewöhnlicher Spaßmacher, sondern ein Humorist, dessen Scherze aus einer tiefen, fast wehmüthig bewegten Innerlichkeit hervorquollen. Wie sich sein Leben immer mehr zur Hypochondrie verdüsterte, so daß er sich im Jahre 1836, als er sich von einem tollen Hund gebissen glaubte, durch einen Schuß das Leben nahm, ist allbekannt.

Sehen wir uns Raimund's Gestaltungsgabe näher an, so finden wir allerdings keine große Vielseitigkeit in seinen Erfindungen. Derselbe Typus des österreichischen Volkslebens kommt in verschiedener Einkleidung wieder. Seine Lieblingsfigur ist ein armer Teufel, der das Herz auf dem rechten Flecke hat, ein Mensch, der die Dinge nicht als ruhige unerschütterliche Formen, sondern als im Lichte des Humors erzitternde und fließende Erscheinungen ansieht, ein Wesen, das äußerlich ebenso schwerfällig, wie in Bezug auf seine Empfindung behend und lebendig ist, ein Tropf und ein für die Welt eigentlich ganz gleichgültiges Atom, in dem aber ein tüchtiges Theil echten Menschenthums steckt. So erscheint dieser Typus in Raimund's erstem Stücke „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" als Bartholomäus Quecksilber, der alle die ihm von einer Fee übertragenen Zaubermittel leichtfertig einbüßt, sie aber, nachdem er sich gewitzigt fühlt,

zurückerobert und schließlich sogar seine Gegner überlistet. Er kehrt wieder im „Diamant des Geisterkönigs“ als Florian Waschblau, der treue Diener seines Herrn, der den Kopf voll Schnurren und Dummheiten hat, aber zugleich ein braver, arbeitsamer Mensch zu werden verspricht. Wir finden ihn in der „Gefesselten Phantasie“ als den zum Preisdichter emporgeschraubten Harfenisten Nachtigall, ferner in der „Unheilbringenden Krone“ als Schneider Simplicius Zitternadel und endlich im „Verschwender“ als den von uns allen bevorzugten Valentin wieder. Die Familienähnlichkeit dieser Gestalten ist unverkennbar, sie unterscheiden sich nicht mehr wie Brüder von einander. Jeder hat zwar seinen Körper, seine Physiognomie für sich, aber Alle haben darin etwas Gemeinsames, daß sie naive, volle Menschen sind, denen der Schalk im Nacken sitzt. Nur in zwei Stücken ist die Hauptfigur aus anderem Stoffe gebildet, im „Mädchen aus der Feenwelt“, oder: „Der Bauer als Millionär“, und im „Alpenkönig und Menschenfeind“. Dort ist die Verachtung des Goldes, das man sich nicht selbst erworben, sondern durch einen glücklichen Zufall erhalten hat, die leitende Idee bei den Schicksalen des Fischers Wurzel, hier die Erziehung zur Beherrschung maßloser Leidenschaften, welche der Gutsbesitzer Rappelkopf beim Anschauen seines von Jähzorn und Wuth erfüllten Ebenbildes durchmacht.

Wir haben damit sämmtliche acht Dramen, die Raimund uns hinterlassen hat, angeführt. Wenn wir von einer gelegentlichen Ermüdung wie in der „Unheilbringenden Krone“ absehen, wo der Dichter mit seiner komischen Figur gedacht zu haben scheint: „O verflixt, mir verschlagt's die Red' und ich soll eine halten. Ach was, ich red' halt einen unzusammenhängenden Zusammenhang“, so ist eine Entwicklung in aufsteigender Linie, sowohl was den Gedankenreichthum wie das charakteristische Gestalten betrifft, unverkennbar. Nachdem er sich in seinem ersten Stück „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ an Tausend und Eine Nacht angelehnt hatte, geht Raimund im „Diamant des Geisterkönigs“ und im „Mädchen aus der Feenwelt“ fest und unbeirrt seinen Weg. In beiden Dramen ist besonders die

Verwendung der Allegorie so glücklich wie bei wenigen uns bekannten Dichtern durchgeführt und zwar deshalb, weil der poetisch todte Begriff sich mit Blut und Leben erfüllt. Wen sollte es nicht rühren, wenn zu dem jungen Eduard, dessen Vater plötzlich gestorben ist und Nichts hinterlassen zu haben scheint. die Hoffnung tritt und ihm nun nicht etwa in pathetischer, sondern in schalkhaft witziger Rede Muth einflößt und das Eintreffen ihrer Schwester, des Glückes, ankündigt? Wenn bei dem Bauer Wurzel die Jugend ihren Abschiedsbesuch macht und das Alter den widerspenstigen Mann in einen Greis verwandelt, so ist das ebenso poetisch schön wie theatralisch wirksam gedacht und von dem Frostigen, was solchen Allegorien anzuhaften pflegt, ist keine Spur übrig geblieben. Aeußerlich den größten Erfolg von allen Raimund'schen Dramen hat vielleicht der „Alpenkönig und Menschenfeind" erlebt und zwar deshalb, weil es in's Englische übertragen und in London unter großem Beifall aufgeführt wurde. Es finden sich in ihm Scenen von tiefergreifender Wahrheit, wie diejenige, in welcher der von Mißtrauen und Menschenhaß verzehrte Rappelkopf eine einsame Hütte im Walde kauft, um sich von der Welt loszusagen. Daß das Stück selten auf der Bühne erscheint, liegt an der schauspielerischen Schwierigkeit, daß der Darsteller des Astragalus im letzten Akt in der Maske Rappelkopf's und dieser wieder als sein eigener Schwager aufzutreten hat. Der Gedanke, den Menschenfeind von seiner Krankheit durch das Erblicken der eigenen Widerwärtigkeit zu heilen, bringt eine Wendung des Themas zum Volksthümlichen, die eine kühne und geniale Hand verräth. Was die Ausfeilung des Charakteristischen angeht, so ist hierin Raimund in seinem letzten Stück „Der Verschwender" wohl am vollendetsten, denn hier hat selbst der Scherz seine bezeichnenden Nuancen und bis auf die Nebenfiguren, den Chevalier Dumont, das alte Weib, Valentin's Kinder, die beiden Baumeister, ist Licht und Schatten in der sorgfältigsten Weise vertheilt, das ganze Bild meisterhaft abgetönt worden.

Wenn die Zeit auch an mehreren Stücken Raimund's nicht spurlos vorübergegangen ist, sondern stark an ihnen gebröckelt

hat, so daß ihr Bau gefährdet erscheint, so bleiben doch mindestens drei Dramen übrig, an deren fortdauernde Existenz wir glauben und die uns mustergültig für die Pflege des Volksstückes dünken. Raimund's bescheidener Sinn konnte es nicht ahnen, daß man fast fünfzig Jahre nach seinem Tode an eine neue, mit wissenschaftlichem Ernst und buchhändlerischem Geschmack hergestellte Ausgabe seiner Werke gehen würde. Wir aber sollten nie vergessen, was wir an seinen gemüthvollen Schöpfungen besitzen, die den Zuschauer wie den Leser abwechselnd harmlos erheitern und zu tieferen Gedanken anregen. Wir können das Urtheil der Zeit, das manchen mit auserlesenen Ehren überhäuften Autor schneller Vergessenheit preisgab und dem anspruchslosen Schauspieler und Bühnendichter die Liebe der Nachwelt sicherte, zwar streng, aber nicht ungerecht nennen.

Auch Raimund's schärfster Gegensatz, Johann Nestroy, ist zu neuem Leben erwacht. Ein Schauspielerjubiläum hat den „bösen Geist" Lumpacivagabundus und das von ihm verführte „liederliche Kleeblatt", die früher höchstens auf einer Vorstadtbühne und auch dann nur in langen Zwischenräumen ihr Wesen trieben, wieder zu Ehren und Ansehen kommen lassen. Man gab die alte Zauberposse im Mai 1896 bei einer Mittagsvorstellung, welche die Mitglieder des Deutschen Theaters veranstaltet hatten, um ihrem Kollegen Ludwig Menzel bei seinem fünfzigjährigen Schauspielerjubiläum eine Anerkennung zu Theil werden zu lassen. Herr Menzel hat sich, als das Nationaltheater am Weinbergsweg noch existirte, durch seine gemüth- und humorvolle Spielweise, seine natürliche, überzeugende und dabei niemals aufdringliche Charakteristik in Väterrollen einen guten Namen gemacht. Er ging dann an's Deutsche Theater über, wo er seit dreizehn Jahren eine bescheidenere, aber durchaus anerkennenswerthe Thätigkeit entfaltete und in zahlreichen Episoden, die von ihm lebenswahr und treffend dargestellt worden sind, zum Gelingen der Aufführungen mancherlei beigetragen hat. Bei seiner Benefizvorstellung durfte er sich die Freiheit nehmen, einen Seitensprung zu machen und die Gastfreundschaft des Deutschen Theaters für den Schuster Knieriem zu erbitten, den ewig ange-

säuselten Gesellen, dem die Welt in einem Nebel von Lagerbier erscheint, der, wenn er wankenden Schrittes nach Hause kommt, astronomische Studien anstellt und am Sternenhimmel die Stelle ausfindig zu machen sucht, wo im nächsten Jahr der große Komet erscheinen und sich auf die Erde stürzen werde. Kenner der Wiener Volksbühne wie Friedrich Schlögl, die Nestroy in seinen Stücken noch gesehen haben, behaupten, daß dieser Knieriem seine genialste schauspielerische Leistung gewesen sei, obwohl sie, wie Leute von empfindlicherem Geschmack meinten, geradezu nach Schnaps gerochen habe.

Nestroy hat in seinen Stücken eine entschiedene Vorliebe nicht nur für die untersten Volksklassen, sondern auch für die menschliche Verlumptheit im Allgemeinen gezeigt, die er viel weniger abstoßend als komisch fand. Er konnte gar nicht genug charakteristische Züge zusammentragen, um den Eindruck absoluter Wirklichkeit hervorzubringen. Er schreckte vor keiner Natürlichkeit und Derbheit zurück. Er berauschte sich an seinem Witz und wurde oft ein Sklave seines Geistes. Oft schien es, als ob er unter teuflischem Gelächter Pech und Schwefel auf die dumme und schlechte Menschheit herabregnen lasse. Diese Kraft und Schlagfertigkeit der Satire erhebt ihn weiter über das Niveau eines gewöhnlichen Spaßmachers und machte ihn zu einem allgemein gefürchteten Beobachter des öffentlichen Lebens, dessen höhnisches Grinsen für alles Hohle, Gespreizte und Uebertriebene zu einem unerbittlichen Gericht wurde. Er hat sich dabei nicht nur an Kleinigkeiten gehalten, sondern den Kampf selbst mit einem dichterischen Riesen wie Friedrich Hebbel so erfolgreich aufgenommen, daß wir dessen „Judith“ gar nicht sehen können, ohne uns der köstlichen Parodie Nestroy's zu erinnern. Man beachte nur die unvergleichlich parodistischen Worte, die er seinem Holofernes in den Mund legt: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter den Feldherrn. Ich möchte mich ein Mal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der stärkere ist: ich oder ich!“ oder die köstliche Bemerkung, die er nach einem mörderischen Ausbruch seines Zornes, als er Judith empfangen will, fallen läßt: „Laß'

erſt das Zelt ordentlich zuſammenräumen. Ueberall liegen Erſtochene herum, nur keine Schlamperei!“ Gerade dieſe grauſame Rückſichtsloſigkeit war es, die Ferdinand Raimund, wenn er Stücke dieſer Art ſah, auf's Tiefſte verletzte, die ihn in immer tiefere Melancholie trieb und ſchließlich dahin brachte, daß er ſeinem Leben ein Ende machte. Mit dem fröhlichem naiven Wienerthum Raimund's war es zu Ende, als Neſtroy ſeine Späße zu machen anfing, denn ihnen war viel zu viel Bitterkeit und Galle beigemiſcht, als daß ſie noch harmlos aufgenommen werden konnten. Es iſt ungerecht, in ihm nur einen Verführer und Geſchmacksverderber ſehen zu wollen, obwohl er oft genug über die Stränge geſchlagen und mit ſeiner Pritſche auch das Verehrungswürdige angetaſtet hat. Der Aeſthetiker Viſcher ſchwäbelte wüthend über ihn: „Dieſen Kerl ſollte man mit einem Affen zuſammen in einen Sack einnähe und ins Waſſer werfe.“ Man erſtaunt, wenn man eines ſeiner Stücke ſieht, wie viel kleine Münze von ihm geprägt worden iſt, mit der ſpäter gekommene und viel geringere Talente in ihren Taſchen geklappert und dadurch den Anſchein erweckt haben, als beſtritten ſie Alles aus Eigenem. Bis vor wenigen Jahren waren von den 60 Stücken, die Neſtroy geſchrieben hat, nicht mehr als ein Dutzend im Druck erſchienen, während die übrigen nur in Abſchriften oder als Bühnenmanuſkript von einem Theater zum andern wanderten. Im Jahre 1890 veranſtalteten Chiavacci und Ganghofer endlich eine Geſammtausgabe ſeiner Werke und gleichzeitig ſchrieb Necker eine biographiſche Studie über ihn, der dann auch auf öſterreichiſchen Bühnen neues Anſehen und häufige Aufführungen erlebte.

Die jetzige Aufführung des „Lumpacivagabundus“ hat ſo überraſchend angeſprochen, daß ſie auch für die Abendvorſtellungen mit Erfolg auf den Spielplan geſetzt werden konnte. Das Publikum der Mittagsvorſtellung wurde durch die Poſſe in die fröhlichſte Stimmung verſetzt und iſt während dritthalb Stunden nicht müde geworden zu lachen und Beifall zu klatſchen. Neſtroy hat die draſtiſche Schilderung der Liederlichkeit gerade ſo wie Raimund in einen Rahmen von Phantaſie, Idealität und Sym-

bolik gefügt, wodurch ihre grellen Farben nur um so schärfer hervortreten. Die Feen wetten, ob es Fortuna gelingen werde, dem bösen Geist Lumpacivagabundus von drei verkommenen Burschen zwei dadurch zu entreißen, daß sie ihnen trotz aller Verschwendung immer wieder zu Reichthum verhilft und dadurch ihre Selbsterkenntniß und sittliche Besserung bewirkt. Am Schluß der Posse zeigen sich aber die Beiden, deren Rettung den Gegenstand der Wette bildet, als unverbesserlich und schon sollen sie von den Teufeln in den Pfuhl der Hölle hinabgezerrt werden, als die Fee der Liebe, Amorosa, erscheint und sie zu glücklichen ehrsamen Familienvätern macht, denen eine muntere Kinderschaar nachläuft. Zu diesem ethischen Grundgedanken steht aber das satirische Behagen, mit dem die drei umherbummelnden Handwerksburschen vorgeführt werden, in offenbarem Widerspruch. In der Schilderung des Leichtsinns, nicht in der späteren Besserung drückt sich die überschäumende derbkomische Begabung Nestroy's aus, mit der er sich den verwegensten Einfällen niederländischer Genremaler ohne Weiteres an die Seite stellt. Von den drei Gesellen, dem Tischler Leim, dem Schneider Zwirn und dem Schuster Knieriem, ist der erste noch am wenigsten verdorben, obwohl er sich eine Weile an allen Schelmenstreichen seiner Genossen betheiligt. Sie treffen sich vor den Thoren Ulms an einem Wegweiser, wo sie schnell Freundschaft schließen und die Vorbeigehenden hänseln, indem der Eine den Lahmen, der Andere den Blinden, der Dritte den Taubstummen spielt. Die Geizhälse werden davongeprügelt, für den armen Dorfschullehrer aber, der selbst nichts hat, stellen die Bettler eine kleine Sammlung an. Dann kommt die Scene in der Herberge, die beste in der ganzen Posse. Fast jeder Satz enthält einen köstlichen Witz, fast jede Situation einen humoristischen Gedanken, der zur Zeit seines Entstehens den vollen Reiz der Neuheit hatte. Die dramatische Bewegung ist gering, aber die Charakteristik so blühend und frisch, daß man aus der Stimmung nicht herauskommt. Wie lang dauert es, bis sich die Wanderburschen Etwas klar machen, welcher Vorbereitungen bedarf es, bis sie sich auf ihrem Strohlager endlich zur Ruhe legen! Im Traum erscheint ihnen ge-

meinſam eine goldene Nummer, die ſie auf den Gedanken bringt, ſich ein Lotterieloos zu kaufen. Kaum haben ſie es erſtanden, ſo kommen ſie auch ſchon mit einem großen Gewinn heraus, der ſie närriſch vor Freude macht und über Tiſche und Bänke ſpringen läßt. Der Poſſendichter, der heute einen ſolchen erſten Akt ſchreiben kann, müßte erſt geboren werden.

Im zweiten Akt iſt Zwirn der reiche Mann, der ſich in Oel malen läßt, ſich aber in dem Augenblick, als er eine große Geſellſchaft giebt, vergißt und einem Freunde zu einem neuen Anzuge Maß nimmt. Dann ſchwenkt die Poſſe in das Gebiet der muſikaliſchen Parodie hinüber. Namentlich auf die italieniſche Oper, ihr falſches Pathos und das Einerlei ihrer Schlußſätze fallen die Schläge hageldicht hernieder, wobei Neſtroy durch ſeinen muſikaliſchen Mitarbeiter Adolf Müller mit charakteriſtiſch ſpaßhaften Melodien auf's Wirkſamſte unterſtützt wird. In dieſem Akt gab es für die Beſucher des Deutſchen Theaters noch einen Extraſchmaus, indem Frau Lilli Lehmann als Liederſängerin auftrat und mit ihrem edlen, empfindungswarmen Vortrag neue Lorbeern erntete. Im dritten Akt verdichtet ſich der Humor des Stückes in der drolligen Briefſcene, in welcher der Schwiegervater des Leim angeblich einen Brief des Letzteren aus dem Krankenhauſe vorlieſt, während der Tiſchler in Wirklichkeit mit ſeiner Familie vergnügt und glücklich zu Hauſe iſt und die Liſt mit dem Schreiben nur anwendet, um die Geſinnung ſeiner alten Freunde auf die Probe zu ſtellen. Der Witz beſteht in dieſer Scene darin, daß die beiden Galgenvögel Zwirn und Knieriem den alten Herrn, der den Brief vorleſen will, immer unterbrechen, ihn durch fortfährende Zwiſchenfragen verwirren, ihn falſch verſtehen, ſich mit einander zanken, ihn böſe machen und wieder verſöhnen, hinausgehen und zurückkommen und alle Augenblicke fragen, von wem der Brief denn eigentlich ſei. „Das ſchreibt ja der Leim!“ iſt ein geflügeltes Wort geworden wie ſo Vieles, was in dieſen Poſſen ſein luſtiges Weſen treibt.

Die Aufführung hatte dadurch einen beſonderen Reiz erhalten, daß ſich an ihr die erſten Kräfte des Deutſchen Theaters betheiligten. Schon in dem phantaſtiſchen Vorſpiel machte Herr

Niſſen als Lumpacivagabundus in der Maske eines wüſten Studenten mit dem Bierkrug und einer langen Pfeife einen poſſirlichen Eindruck. Nun aber erſt Herr Kainz als Schneider Zwirn im hell karrierten geflickten Anzug, mit dem Zwickelbart, dem Kleidermaß um den Hals und einem ausgeſtopften Damenbein auf dem Rücken, ſo dünn und zierlich, daß man glaubte, er würde wie der Schneider in Hoffmann's „Meiſter Floh" jeden Augenblick in die Luft fliegen. Herr Kainz entwickelte einen ſo unbändigen und unwiderſtehlichen Humor, daß die Zuſchauer aus dem Lachen nicht mehr herauskamen. Die Scene im Wirthshaus war unübertrefflich, die Parodie auf den Operngeſang, bei der Herr Kainz ſich unmittelbar vor den Souffleurkaſten ſtellte und ein Bein darauf ſetzte, entfeſſelte einen Sturm von Heiterkeit.

Daß man im Berliner Schauſpielhauſe im November 1897 ein Stück von Ludwig Anzengruber zur Aufführung brachte, hat die Freunde des Dichters mit beſonderer Befriedigung erfüllt. Man konnte ſich höchſtens darüber wundern, daß man bei dem geringen Vorrath von gehaltvollen neuen Stücken, die unſerer Hofbühne zur Verfügung ſtehen, auf dieſen Gedanken nicht ſchon viel früher gekommen iſt. Zehn Jahre waren ſeit dem Tode des öſterreichiſchen Volksdichters verfloſſen und immer weitere Kreiſe zieht das Werk ſeines Lebens. Er herrſcht auf kleinen Provinztheatern und verdrängt dort die geiſtloſen Arbeiten, die entweder Späße plump aneinanderreihen oder eine falſche Empfindung und Empfindſamkeit in die Maſſen tragen. Er gehört aber auch den vornehmen Bühnen an, die darauf halten, daß ihr Spielplan ein literariſches Gepräge bewahre. Der ehemalige Vorſtadtdichter, der in den Jahren ſeiner ſtärkſten Schöpfungskraft von ſeinen Wienern ſo wenig gefördert wurde, daß er ſich als erzählender Autor ein neues Publikum erobern mußte, findet jetzt nicht nur überall dankbare Zuſchauer, ſondern auch treue Leſer. Es iſt ein erfreuliches Zeichen, daß von der Geſammtausgabe der Anzengruber'ſchen Werke, die Anton Bettelheim, der verſtändnißfeine Biograph des Dichters, ein Jahr nach deſſen Tode in zehn Bänden veranſtaltete, jetzt bereits die dritte Auflage bei Cotta iſt Stuttgart nothwendig geworden iſt. So

iſt er als ſtarke volksthümliche Kraft, als Sittenſchilderer erſten Ranges, als literariſcher und ethiſcher Charakter zu einem feſten Beſtandtheil unſeres Theaters wie unſerer Literatur geworden. Wenn unſere Hofbühne ſich ſo lange beſonnen hat, ſich und ihn durch Aufführung ſeiner Stücke zu ehren, ſo läßt ſich das nur aus übertriebener Aengſtlichkeit erklären, die an unweſentlichen Bedenken feſthält und die Hauptſache nicht ſcharf genug in's Auge faßt. Wir verſtehen es allenfalls, wenn man der Erörterung religiöſer Fragen, wie ſie im „Pfarrer von Kirchfeld“ und in den „Kreuzelſchreibern“ behandelt werden, in einem königlichen Theater aus dem Wege geht. Aber Stücke wie „Meineidbauer“, „G'wiſſenswurm“ und „Doppelſelbſtmord“ ſind klaſſiſche Muſter des Bauerndramas, die menſchlich ebenſo tief ausholen, wie ſie ihre Konflikte im reinſten Sonnenſchein des Humors zum Austrag bringen.

Seltſam berührte es nur, daß der „G'wiſſenswurm“ grade am Todtenſonntag im Schauſpielhauſe zur erſten Aufführung gebracht wurde. Da man ſich an dieſem Tage nicht dazu verſtehen will, die Theater wie am Bußtage und Charfreitag ganz zu ſchließen, verlangt man von ihnen wenigſtens, daß ſie ſich in der Wahl der Stücke der Bedeutung des Todtenfeſtes anpaſſen. Das iſt gewiß ein würdiger und angemeſſener Brauch. Faſt jeder, der ſeine Feierſtunden durch künſtleriſche Genüſſe ausfüllen will, wird an dieſem Tage an das Abſchiednehmen von lieben Menſchen erinnert und fühlt in ſeinem Innern den Schmerz einer friſchen oder langſam vernarbenden Wunde. Die Privatbühnen, die kein wechſelndes Programm aufweiſen und grade ein luſtiges Stück auf dem Spielplan haben, mußten es bei dieſer Gelegenheit abſetzen und dafür ein ernſtes Drama einſtudiren. Selbſt ein Bühnenwerk wie Rovetta's „Unehrliche“, in denen gewiß nichts Spaßhaftes vorkommt und die Handlung an die Tragödie ſtreift, wurde wegen des Ehebruchthemas als nicht angemeſſen zugelaſſen. Die einzige Berliner Bühne, die ſich um den Todtenſonntag nicht gekümmert hat, war das Schauſpielhaus, das von der Bühnencenſur der Polizei unabhängig iſt und hinſichtlich der Zuläſſigkeit ſeiner Stücke unmittelbar vom Hausminiſterium überwacht

wird. Grade für diesen Tag wurde eine Bauernposse am Schillerplatz einstudirt, in welcher die Erinnerung an eine wilde Ehe zwischen einem Großbauern und seiner Magd den Schuldigen dahin bringt, daß er die Frucht dieses Verhältnisses, ein frisches Landmädchen, von dessen Existenz er gar nichts gewußt, auf seinem von grotesken Bußübungen erfüllten Lebenswege antrifft und gerührt an sein Herz drückt. Der Vater findet eine Tochter und die Tochter gleichzeitig in dem Großknecht einen Bräutigam. Wenn der heuchlerische Dusterer seinen Schwager Grillhofer mit geistlichen Ermahnungen und Drohungen bearbeitet, vorgeblich, um in ihm den Gewissenswurm zu ertödten, in Wahrheit aber, um sich dessen Hof verschreiben zu lassen, wenn die Beiden dann in der Schlußscene des ersten Aktes mit lauter, plärrender Stimme aus ihren Gebetbüchern lange Litaneien singen und die Bauern auf der Bühne später ein Mal über das andere jauchzen und tanzen, so ist das ganz in dem gesunden volksthümlichen Charakter der Muse Anzengruber's gehalten und Niemand kann daran sonst Anstoß nehmen. Nur die Bedeutung des Todtensonntags und die sonst überall mit großer Strenge durchgeführten Bestimmungen trugen für unser Empfinden in diese Aufführung einen seltsamen Mißklang hinein.

Der „G'wissenswurm" war nach dem „Pfarrer von Kirchfeld" und dem „Meineidbauer" der dritte große Erfolg, den der Buchhändler, Schauspieler, Polizeischreiber und Journalist Anzengruber erlebte. Im April 1874 geschrieben, wurde das Stück im September desselben Jahres im Theater an der Wien, wie Bettelheim mittheilt, vor halbleerem Hause, aber vor einem Publikum, das von dem Humor wie von der Darstellung des Stückes gleichmäßig entzückt war, zur Aufführung gebracht. Martinelli, der genialste Darsteller des Wurzelsepp, und Fräulein Geistinger, die erste Anna Birkmeyer im „Pfarrer von Kirchfeld", brachten die Rollen des Grillhofer und der Horlacherlies in glänzender Weise zur Darstellung. Die kleine Handlung, die mit so frischer Kraft und saftiger Natürlichkeit vorwärts geht, die Spannung des Zuschauers keinen Augenblick aussetzen läßt, eine so überraschende Schlußwendung bringt und dabei doch

kaum vierundzwanzig Stunden braucht, um Alles zu erledigen, iſt in der That von einem Meiſter erſonnen und geſtaltet. Der alte reiche Grillhofer iſt durch einen leichten Schlaganfall in unangenehmer Weiſe an das Jenſeits erinnert worden und wird durch den heuchleriſchen Duſterer mit dem Hinweiſe auf Gottes Zuchtruthe gequält, weil er ſich vor Jahren, während ſeine Frau krank darniederlag, mit einer Magd eingelaſſen hat. Was ihn jetzt drücke und ſchmerze, meint der Erbſchleicher, ſei der Gewiſſenswurm, der immer gieriger an ſeinem Herzen nage und nur durch ſtrenge Buße zu ertödten ſei. Duſterer meint die arme verführte Seele im Traume geſehen zu haben, wie ſie in der Hölle brate und keine Erlöſung finde. Ihr könne nur durch ein gutes Werk Grillhofer's geholfen werden, wenn ſich dieſer etwa entſchließen wolle, ſeinen ſchönen Hof dem frommen Schwager abzutreten. Faſt iſt der geängſtigte alte Mann auch bereit, dieſe Buße für ſeine Jugendſünde zu zahlen, als er erfährt, daß die Betreffende keineswegs in der Hölle ſchwitze, ſondern drei Stunden entfernt von ihm als Bäuerin an der kalten Lehnten, als derbes Mannweib wirthſchafte, mit einem erſtaunlich kräftigen Mundwerk begabt ſei, dem Grillhofer damals ein Mädchen geboren und ſpäter im Eheſtand noch einem Dutzend anderer Kinder das Leben gegeben habe. Als der Bauer zu ihr kommt, um ſeine Schuld einzugeſtehen und ihr zu helfen, fährt ſie ihn mit groben Worten an, daß ſie ſich garnichts aus ihm gemacht und den Fehltritt nur begangen habe, weil ſie auf den Tod ſeiner kranken Frau rechnete und ſich als deren Nachfolgerin in den Beſitz des Hofes ſetzen wollte, was ihr aber nicht gelang. Sie ſagt ihm, er möge ſein Kind nun ſelbſt ſuchen, räth ihm im Uebrigen, nur ja nicht wieder zu kommen, und ſchlägt ihm die Thür vor der Naſe zu. Nun tritt Duſterer mit ſeinen Ermahnungen wieder in den Vordergrund. Als er in die Gluth und das Feuer der Hölle blickte, habe er ſich vermuthlich getäuſcht. Nicht die Verführte brodle darin, wie er anfänglich meinte, ſondern deren armes unſchuldiges Kind, das die Sünde der Mutter mit ſich ſchleppt. Aber auch darin irrt ſich der jeſuitiſche Zungendreſcher, denn Grillhofer's Tochter iſt ein junges, geſundes,

heiteres Geschöpf, die Horlacherlies, die durch ihre Munterkeit, als sie sich verdingen wollte, ein längst vermißtes Wohlbehagen um den alten Mann verbreitet hat. Nun erfährt er durch einen Brief die näheren Umstände seiner Vaterschaft und drückt das „resche" Geschöpf gerührt in seine Arme. Die Horlacherlies sieht aber den in Freudenthränen aufgelösten Grillhofer mit strahlenden, lachenden Augen an, bedankt sich für ihre Existenz bei ihm mit einem prächtigen „Vergelt's Gott!" und versichert ihm, daß es ihr auf der Welt sehr gut gefalle. Nach der Lektüre des „G'wissenswurm's" schrieb Rosegger an den Dichter: „Ich bewundre nicht die Fabel an sich; bewundre auch nicht die Charakterzeichnung ihrer Gestalten; die Trefflichkeit dieser Dinge versteht sich bei Ihnen von selbst. Aber ich bestaune, bejuble die Wahrheit der Ausdrucksweise Ihrer Personen. Ich hege Verdacht, Sie haben dreimal sieben Jahre bei einem oberbairischen Altknecht gedient, so wie Jacob bei Laban." In Wahrheit hat Anzengruber in seinen Stücken keine an einen bestimmten Ort gebundene Mundart seiner österreichischen Heimath, sondern einen Dialekt gewählt, der dem Charakter seiner Handlung entsprach und von ihm im Einzelnen selbst ausgearbeitet und geprägt worden ist.

Unter den Wiener Dramatikern und Erzählern nimmt C. Karlweis mit Recht eine allgemein anerkannte Stellung ein. In seinen Geschichten aus der österreichischen Kaiserstadt weiß er bei der Charakteristik der Menschen und des landschaftlichen Hintergrundes die Lokalfarbe glücklich zu treffen, und in seinen Stücken vereinigt sich weiches gemüthvolles Empfinden mit wirksamer Situationskomik und einer satirischen Laune, die, wenn ihr Thorheit und Eitelkeit gar zu selbstgefällig über den Weg laufen, gelegentlich mit Nestroy'scher Schärfe um sich schlägt. Ueberblickt man die Reihe gediegener Arbeiten, die wir von diesem Dichter besitzen, so versteht man es kaum, daß er den größten Theil des Tages in der Direktion der österreichischen Südbahn beschäftigt ist, wo er als Oberinspektor und Chef des publizistischen Bureaus eine verantwortliche und einflußreiche Thätigkeit ausübt. Von seinen dramatischen Werken haben in Berlin namentlich „Bruder

Hans“ im Berliner Theater und der „Kleine Mann“, ein Stück, das später mit dem Raimundpreiſe gekrönt wurde, im Neuen Theater gefallen. In dem vieraktigen Luſtſpiel „Das grobe Hemd“ zeigte ſich ſein Talent bei der trefflichen Aufführung im Leſſingtheater Februar 1898 von der angenehmſten Seite. Es iſt darin eine Theſe enthalten, die aber nicht aufdringlich wirkt und ganz im Humoriſtiſchen ſteckt. Ein echter Wiener, Schöllhofer, hat ſich in erfolgreicher Fabrikthätigkeit dreißig Jahre abgeplagt, um ſeinen beiden Kindern das Leben zu ebnen, und in der That ſind ſie durch ihn auf den richtigen Weg gebracht worden. Die Tochter hat ſich mit dem Sprößling eines Bauraths verlobt, und der Sohn iſt gerade im Begriff, das, was er gelernt hat, praktiſch zu verwerthen. Beiden iſt das Wohlleben zur zweiten Natur geworden. Sie wiſſen gar nicht, was es heißt, wenn man entbehren und jedes Geldſtück dreimal in der Hand umdrehen muß, bevor man es ausgeben kann.

In dem Sohn, der Architekt iſt, ſteigen ſeltſam hochmüthige Ideen auf. Er fängt ſich plötzlich ſeines Vaters und des Reichthums, der ihm anhängt, zu ſchämen an. Er redet wie ein Buch von dem Gelde, das man den Armen nehme, und ſchwelgt in philanthropiſchen Ideen, die er aus Büchern aufgeleſen, aber nicht verdaut hat. Wenn ſein Vater mit ſeiner Familie und ſeinen Freunden in den Prater hinausfahren und ſich einen guten Tag machen will, ſchließt er ſich von dergleichen Zerſtreuungen aus. Endlich kommt er zu dem Entſchluß, von dem Alten überhaupt nichts mehr annehmen und auf eigenen Füßen ſtehen zu wollen. Eine Stellung mit tauſend Gulden und Wohnungszulage hat er in Ausſicht. Daraufhin will er es verſuchen, die häßliche Marke, die ihm als Sohn des reichen Mannes anhaftet, loszuwerden und ſich ohne fremde Hilfe eine Exiſtenz zu ſchaffen. Er vergißt dabei nur, daß ſeine Einnahmen, wenn er die Stellung wirklich bekommen ſollte, gerade ausreichen würden, ſeine Rechnungen beim Schneider zu bezahlen. Der alte Schöllhofer hat die geſchwollenen Redensarten ſeines Sohnes eine Weile ruhig mit angehört. Schließlich bringen ihn aber die beſtändigen Vorwürfe, die er über ſeinen Reichthum von ſeinem eigenen Sohn zu hören bekommt,

aus dem Häuschen. Er begreift nicht, weshalb es eine Schande sein soll, daß er ein Menschenalter angestrengt gearbeitet und ehrlich erworben hat, damit die Seinigen schneller vorwärts kommen. Ist doch der vernünftig angewendete Besitz ein großes Glück für den Menschen und die Verachtung des Erworbenen eine lächerliche Redensart im Munde solcher Leute, die keine Ahnung haben, wie Armuth schmeckt. Der Junge soll es nur erst kennen lernen, das grobe Hemd, wie es am Leibe kratzt, bevor er mit billigen Phrasen, daß Reichthum schände, um sich wirft. Schöllhofer will seinen Sohn einer Seelenkur unterwerfen. Er erklärt, an der Börse in Folge einer wilden verfehlten Spekulation in Weizen sein ganzes Vermögen verloren zu haben. Nun müsse er seine schöne große Wohnung aufgeben, sich mit einer unansehnlichen Behausung begnügen und die Köchin abschaffen. Der dritte Akt des Karlweis'schen Lustspiels schildert die Komödie in der Komödie. Im Hintergrund steht der Alte und zieht schmunzelnd die Fäden, an denen er die Kinder nach seinem Willen lenkt. Er selbst schleicht heimlich ins Caféhaus und Restaurant, um zu frühstücken, und erzählt zu Hause, wenn die Mahlzeiten aufgetragen werden, daß er keinen Appetit habe. Was seine Tochter in der Küche zusammenquirlt und schmort, ist auch, trotz allen guten Willens, fürchterlich, und daß der junge Herr, der sich sonst immer ein Paar Anzüge auf ein Mal bestellte, nun keinen ungeflickten Rock mehr besitzt und in einer alten Joppe herumlaufen muß, ist wahrhaft kläglich. Aber mit Eins geht auch die Verlobung zwischen dem Mädchen und dem Sohn des Baurats zurück. Die Nachricht von dem plötzlichen Ruin Schöllhofers hat die jungen Leute muthlos gemacht, und mit langen Gesichtern wollen sie ihr Glück davonschwimmen lassen. Die Frau des Baurats zieht sich auch gesellschaftlich von der anscheinend verarmten Familie zurück. Da zeigt es sich deutlich, daß die verwöhnten Menschen, die den Besitz so lange hochmüthig verachtet haben, in der Dürftigkeit gar nicht existiren können. Schöllhofer muß seine ganze Beredtsamkeit zusammennehmen, um das Brautpaar wieder aufzumuntern und an einander glauben zu lassen. Sie sollen doch nur nicht so entsetzlich viel rechnen, sondern sich

von Herzen lieb haben! So hätten es die Alten gethan, und so müßten es die Jungen ihnen nachmachen. Schon will ihm das Geheimniß, daß er nur eine List gebraucht habe, über die Lippen springen, als er es vor seinem plötzlich eintretenden Sohn wieder zurückdrängt. Auch dieser findet sein Bräutchen in einer Nichte des Bauraths, nachdem er mit all seinen Theorien Schiffbruch gelitten und seinem Vater wegen der vermeintlichen unglücklichen Börsenspekulation bittere Vorwürfe gemacht hat.

Das Theoretische kommt in diesem Lustspiel einigermaßen verschwommen heraus. Es wird nicht klar, was den Sohn zu dem lächerlichen Schimpfen auf die reichen Leute eigentlich verleitet hat, da er doch selbst keinen Schritt machen kann, ohne daß ihm die Goldstücke in der Börse klappern. Auch das Drückende der Armuth hätte sich besser illustriren lassen können, als es im „Groben Hemd" geschieht. Die schlecht gekochte Suppe und der geflickte Rock sind doch lange nicht das Schlimmste, was Leuten begegnen kann, die an ein bequemes Leben gewöhnt sind. Wie aber, wenn sie krank werden und auf ein Mal merken, daß ihnen die Mittel zur Badereise oder gar für Arzt und Medizin fehlen? Vielleicht hätte Raimund einem Stück ähnlichen Inhalts eine solche tiefere Wendung gegeben, während Karlweis sich damit begnügt, einige mehr an der Oberfläche liegende komische Folgerungen aus dem Stoff zu ziehen. Damit soll aber das Verdienst, auf das der liebenswürdige Verfasser in seinem geschickt aufgebauten Lustspiel Anspruch hat, in keiner Weise geschmälert werden. Es geht ein warmer, menschlich wohlthuender Hauch durch das Ganze. Die Wiener Luft, die man in jeder Scene spürt, legt sich glättend und schmeichelnd um die Konflikte zwischen Vater und Sohn, Bräutigam und Braut, Mann und Frau. Das Gefühl, daß doch Alles nur Spaß ist, müßte mit der Intrigue, die das Ganze lenkt, dem Stück seinen Reiz nehmen, wenn die Charaktere nicht so frisch und gesund angelegt wären. Darin liegt aber gerade die stärkste Seite in der Begabung von Karlweis. Er hat das Volksleben Wiens aufmerksam studirt und liebt die aus Thorheit und Gutmüthigkeit gemischten Charaktere in den

mittleren Regionen der Gesellschaft, wenn er ihnen auch manchen derben Klaps mit der Pritsche austheilt.

Für die Hauptrollen hatte das Lessingtheater, wie es die Handlung des Stückes verlangt, Wiener Schauspieler zur Verfügung, für die männliche Hauptrolle als Gast sogar einen ausgezeichneten, einen Meister im Fach der Charakterkomik. Herr Dr. Rudolf Tyrolt ist aus der Schule Laube's hervorgegangen, dem er als Darsteller und Regisseur treu zur Seite stand. Er hat diesem Institut von seiner Begründung im Jahre 1872 bis zum Jahre 1884, als es durch Feuer zerstört wurde, ununterbrochen angehört und darüber eine werthvolle theatralische Chronik veröffentlicht. Von der humoristischen Episode ist er zu breiter, voller Charakteristik in Raimund'schen und Anzengruber'schen Stücken emporgestiegen. Daß die in Wien neu erwachende dramatische Literatur in Herrn Tyrolt eine ihrer zuverlässigsten Stützen erblicken kann, hat er durch seine treffliche Darstellung mancher schwierigen Aufgaben bestens dargethan. Mit Berlin hatte der Künstler bisher keine näheren Beziehungen unterhalten, und trotzdem gelang es ihm sofort, mit seiner Darstellung des alten Schöllhofer den stärksten Eindruck zu machen. Das war eine Figur aus einem Guß, dieser reich gewordene Wiener Spießbürger mit dem gutmüthig derben, durch einen richtigen Fiakerbart charakterisirten Gesicht, den groben, beweglichen Händen, die eifrig, aber immer ehrenhaft zugegriffen haben, wo es etwas zusammenzukratzen gab, und der nun seinen Kindern den Lebensweg mit Guldenzetteln pflastern möchte. Zuerst ist er stolz über seinen gebildeten Herrn Sohn, dann lächelt er über die hochtrabenden und unverständlichen Worte, und schließlich verliert er die Fassung, als ihm sein eigen Fleisch und Blut immer wieder sein Geld vorwirft. Da faßt er den Gedanken, den Sohn in die Schule der Armuth zu schicken, damit er nicht immer rede wie der Blinde von der Farbe. Aber er bleibt der weichgestimmte Vater, und als die Verlobung seiner Tochter wegen des dummen Geldes zurückgehen soll, redet er sich in einen wahrhaft goldenen Zorn über die Rechte des Herzens und das Glück der Jugend hinein. Herr Dr. Tyrolt vereinigte die äußere Charak-

teriſtik des Wienerthums mit herzlicher Gemüthlichkeit und ſchalkhafte Komik mit kraftvoller Beweglichkeit des Temperaments zu einer zum Greifen lebensvollen Figur, um die ſich das ganze Stück ungezwungen und unterhaltend aufbaute.

Mit liebenswürdigem Humor behandelt Karlweis die Schwächen ſeiner Landsleute, namentlich in den mittleren und unteren Volksklaſſen. Er ſieht in ihnen mit Vorliebe Kinder, denen man Nichts übel nehmen darf, weil ſie meiſt nicht wiſſen, was ſie thun. Er kann die Saiten aber auch ſchärfer anziehen und Wirkungen erzielen, bei denen man an die ſatiriſche Kunſt Neſtroy's erinnert wird. In ſeinem perſönlichen Empfinden iſt Karlweis überwiegend gemüthvoll und verſöhnlich veranlagt, ein Mann von ernſtem Streben und ſicherem Können, dem man nachfühlt, daß er ſich mit dem Erreichten nicht begnügen, ſondern nach immer höheren Zielen ſtreben will. Dies Mal fühlte er ſich ſtark genug, um es dem größten Meiſter des Wiener Volksſtücks, Ferdinand Raimund, gleichzuthun und, ohne den feſten Boden ſeiner Beobachtungen und Erfahrungen zu verlaſſen, dem Phantaſieleben freieren Spielraum zu geſtatten. Neben die realiſtiſche Welt ſtellte er daher in ſeinem dreiaktigen, mit einem Vorſpiel verſehenen Volksſtück „Das liebe Ich", das wir im Januar 1899 im Leſſingtheater kennen lernten, eine ideale, neben die Wirklichkeit den Traum, ſodaß ſich die Handlung gewiſſermaßen in drei Abſtufungen vor uns aufbaut. Der Wiener Fabrikant Florian Heindl wird als hartherziger, nur auf ſeinen Vortheil bedachter Mann geſchildert, der die Guldenzettel eifrig zuſammenſcharrt und jedes Gefühl für die feineren Triebfedern des Lebens verloren hat. Er meint, es ſei genug, wenn man ſeine Pflicht erfüllt und erklärt jede Regung des Gemüths für Einfalt und Schwäche. Wie er kein Herz zeigt, wenn Armuth und Noth an ſeine Thür pochen, ſo behandelt er auch ſeine Kinder mit liebloſer Kälte. Seinem Buchhalter will er die Kaſſe abnehmen und die Thür weiſen, weil dieſer ſeine Tochter liebgewonnen und ſie heirathen möchte. Seinem Sohn, der keinen höheren Wunſch hat, als ſeinem Vater als Theilhaber geſchäftlich zur Seite zu ſtehen, verweigert er die Mittel zu einer ſelbſt-

ständigen Existenz und zur Verheirathung mit der Tochter seines besten Freundes. So tyrannisirt er das ganze Haus, ohne eigentlich ein schlechter Gatte und Vater zu sein, und kümmert sich nicht um die Thränen, die seinetwegen im Stillen fließen. Ernste Prüfungen, die ihn zu der Einsicht bringen könnten, daß seine Lebensanschauung eine verkehrte sei, werden ihm nicht beschieden. Was ihn bessert, ist ein Traum, der ihm die Folgen seiner Handlungsweise vorführt und der auf der Bühne als dramatischer Vorgang dargestellt wird. Er erblickt sich zuerst bei einem Jubiläumsmahl, das ihm zu Ehren veranstaltet wird, bei dem aber die Gäste starr und stumm wie bei einer Leichenfeier vor der gedeckten Tafel sitzen. Die aufwartenden Diener gleiten wie Schatten über den Fußboden, so daß ihm bang und ängstlich zu Muthe wird. Eine Volkssängerin tritt auf und trägt ein Lied über den allerschlechtesten Menschen, nämlich einen solchen vor, der niemals einen andern lieb gehabt habe. Der Fabrikant versteht die Schärfe dieser Anspielung und zuckt schmerzhaft zusammen. Hierauf wird ein Toast auf ihn ausgebracht, aber im Gegensatz zu den heuchlerischen Lobsprüchen steht erst der Eine, dann der Andere von der Tafel auf, bis der Jubilar nur mit seinem Jugendfreunde zusammenbleibt, der ihm harte Worte zu hören giebt, ihn bei der Hand faßt und mit sich fortziehen will. Mittlerweile eilen die Diener herbei und melden, daß in der Fabrik Alles still stehe, daß Feuer darin ausgebrochen sei und sein Sohn mit der Kasse das Weite gesucht habe. In einem zweiten Traumbild schleppt sich der alte Heindl als Bettler über einen winterlich verschneiten Platz, wo ihn Alles meidet und verhöhnt. Im dritten Bilde ist er wieder vor seinem Hause angelangt, das aber nun seinem Diener gehört, einem gerade so hartherzigen Mann, wie er früher selbst war. Heindl bittet hungernd und frierend um eine Gabe, erhält aber Nichts, er muß mit der Säge in der Hand einen schweren Baumstamm bearbeiten, bis er ein Stück trocknes Brot bekommt und erst in diesem Augenblick bitterster Erniedrigung erwacht in ihm die Menschenliebe, indem er das Wenige mit einem armen Weibe, dem es noch schlechter als ihm selbst geht, theilt. Als Heindl erwacht und

erkennt, daß Alles, was er zu erleben glaubte, nur ein böser Traum war, ist er ein besserer Mensch geworden, ein Wohlthäter der Armen und ein liebevoller Vater für das Glück seiner Kinder.

Neben der Schilderung des Wiener Lebens und der Traumwelt enthält das Stück aber noch eine phantastische Einleitung ganz im Raimund'schen Stil, eine komische Gerichtsverhandlung, bei welcher die leichtfertige Wiener Fee von der Fee Humanitas verklagt, aber von den parteiischen Richtern abgewiesen wird, weil der Vorsitzende von dem feschen munteren Wesen der Wienerin ganz bezaubert ist und sich von der Humanitas empört abwendet. Leider ist dieses Vorspiel, das einen hübschen humoristischen Auftakt bildet, ein Theil für sich und ohne Beziehung zu dem Folgenden, während es ohne Frage richtiger gewesen wäre, die beiden Regionen der Geister- und Menschenwelt nach Raimund'schem Vorbild in einander übergehen zu lassen. In der Komposition liegt überhaupt nicht die Stärke des Stückes von Karlweis, sondern in der Charakteristik der Figuren, in der genauen Durchführung des Lokalkolorits und in der Kunst, mit der sich aus der lustigen Einleitung plötzlich eine ernste Handlung im Dämmerlicht des Traumes entwickelt, uns eine Weile sentimental bewegt, ohne eigentlich zu quälen, und schließlich doch Alles in Harmonie und Heiterkeit ausklingt. Darin liegt eine Kraft gestaltender Phantasie und reichen Gemüthslebens, wie sie nur einem wirklichen Dichter beschieden ist. Der Rahmen für das Stück ist freilich Grillparzer's „Traum ein Leben" entlehnt, einzelne Situationen mit dem von Haus und Hof vertriebenen Heindl erinnern an den „Verschwender", aber der Kern der Sache rührt doch von Karlweis selbst her, der mit allen Fasern seines Webens am Wiener Boden haftet und in erster Linie an seine Wiener Künstler und Zuschauer gedacht zu haben scheint. Beide haben ihm im Lessingtheater gefehlt, während er im Volkstheater seiner Heimathstadt in Männern wie Girardi, Martinelli und Greißnegger Kräfte ersten Ranges zur Verfügung hatte, die mit jeder Miene und Betonung vom Publikum verstanden wurden. Drei Rollen waren übrigens auch im Lessingtheater an-

nehmbar und wirksam besetzt. Herr Bonn hatte sich als alter Heindl eine so charakteristische Maske zurechtgemacht, daß man ihn nur schwer wiedererkannte. Wenn er den kalten Verstandesmenschen herauskehrte, der nur äußerlich gemüthlich erscheint, beschäftigte er das Publikum ebenso sehr wie in den späteren Scenen als gebrochener Bettler, der die Vorübergehenden um eine Gabe anfleht. Fräulein Groß hatte zuerst als Angeklagte Wiener Fee durch ihr Kokettiren mit den Richtern und ihre drollige Zungenbeweglichkeit das Recht zu beugen, dann als Volkssängerin in dem Liede von dem Allerschlechtesten dem alten Egoisten das Herz zu rühren und schließlich in der Liebesscene ihrem nichtsthuenden Bräutigam den Standpunkt klar zu machen. Sie blieb dieser Rolle nach keiner Richtung hin etwas schuldig, sondern führte sie mit gleichbleibender Kraft des Temperaments durch die verschiedenen Phasen glücklich zu Ende.

Das Schauspiel „Liebelei" von Arthur Schnitzler hat im Deutschen Theater einen warmen Erfolg davongetragen, nachdem es ebenso glücklich vom Wiener Burgtheater an's Licht gezogen war. Sein Verfasser verkörpert das Wienerthum fast in jedem Satz. Er hat sich mit dem Leben der Großstadt gesättigt, ihren schwülen Sommerhauch auf sich wirken lassen, ihre Fröhlichkeit empfunden, ihren Leichtsinn getheilt und sich darüber doch nicht verloren. Zeugniß davon legt sein literarisches Schaffen ab, das einen interessanten Ausgang nahm. Wir besitzen von ihm eine Sammlung von sieben Lustspielen unter dem gemeinsamen Titel „Anatol", worin die Erlebnisse eines jungen Mannes im Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht geschildert werden. Kein sittliches Buch und doch eine sehr talentvolle Arbeit, denn das heikle Thema wird mit tiefem Blick und heißem Empfinden behandelt. Der Junggeselle in den Liebeswirren, die ihn umstricken, bevor er zur Ehe kommt, wird bei ihm zu einer scharf beobachteten Charakterfigur, die man in der Erinnerung behält. Den Nährboden für dergleichen Wirrnisse in Herzensangelegenheiten bildet die Großstadt mit ihrem gesteigerten Genußleben und Daseinskampfe, wodurch die Leidenschaften frühzeitig entfesselt und erst nach geraumer Zeit in einem geordneten häuslichen Leben

beruhigt werden. Ein Abſchnitt aus dieſer Welt der lockeren Liebesbande kommt auch in dem erwähnten Schauſpiel zu ſeinem Recht. Ebenfalls mit friſcher Hand aus der Wiener Luft herausgegriffen, eine kleine, aber wahre Geſchichte, die wie ein Liebesidyll anhebt und wie eine Tragödie endigt. Zwei junge Leute aus beſſeren Ständen und zwei Mädchen aus dem Volk bilden die Handlung. Der Eine liebt eine frühere Modiſtin, der Andere die Tochter eines Violinſpielers aus dem Joſephſtädter Theater. Der Unterſchied in den Charakteren iſt bei dieſen Paaren ebenſo groß, wie das Schickſal, dem ſie entgegengehen. Theodor Kaiſer und ſeine Mizi nehmen das Leben von der heiteren Seite. Sie küſſen ſich, weil ſie jung ſind, aber ſie machen ſich keine Gedanken darüber, was ſpäter werden ſoll. Er ſchwärmt nicht für intereſſante, ſondern nur für angenehme Frauen, und ihr fällt es nicht ein, im Mai bereits an den Auguſt zu denken. Von ganz verſchiedenem Schlag ſind die beiden Andern. Fritz Lobheimer naſcht ebenfalls von allen Süßigkeiten, die ihm erreichbar ſind. Aber er hat im Herzen ſeiner Chriſtine ein ſtarkes nachhaltiges Feuer entzündet und ſieht nun mit erſtaunten Augen zu, wie das arme Mädchen ſich an der mächtigen Flamme verzehrt. Sie hat das Glück kennen gelernt und fühlt doch, wie unhaltbar ihre Lage iſt, denn ſie muß ein beſtändiges Verſteckſpiel mit ihrem Vater und ihren Nachbarn treiben. Eine unſagbare Angſt, deren wahren Grund ſie nicht kennt, erfaßt ſie. Der erſte Akt bringt die beiden Paare in der Wohnung Lobheimer's zuſammen. Die Kerzen brennen, ein einfaches Abendbrod wird aufgetragen. Man ſpielt Klavier, man tanzt. Dieſe Stimmung hat der Dichter mit großer Feinheit, friſcher Empfindung und reizendem Humor feſtgehalten. Da naht das Verhängniß in Geſtalt eines Mannes, mit deſſen Frau Lobheimer in zarten Beziehungen ſteht, neben ſeiner Liebelei mit Chriſtine. Er muß ſich ſchlagen und kommt zu dem Mädchen, um ſich von ihr vor dem ſchweren Gang zu verabſchieden. Zum erſten Male iſt er bei ihr, in ihrer Wohnung, aus deren Fenſter man über Dachgiebel hinweg ſieht bis zu den Höhen des Kahlenberges. Auch dieſer Gegenſatz zwiſchen der ärmlichen Muſikanten-

wohnung und dem eleganten Heim des Lebemannes ist trefflich durchgeführt. Das Netz zieht sich um das Mädchen dicht zusammen, denn der Freund ihres Liebhabers kommt, diesen abzuholen. Es heißt, sie müßten verreisen. Es werde nur kurze Zeit dauern. Thränen, ein schmerzliches Sinnen auf beiden Seiten, endlich ein schwerer Abschied. Im dritten Akt ist Lobheimer bereits begraben, nachdem ihn die Kugel seines Gegners niedergestreckt hatte. Christine ahnt was vorgefallen ist. Sie erfährt, daß ihr Liebster bei seinem letzten Gange von ihr gerade so wie von andern gleichgiltigen Dingen gesprochen habe, daß sie nur ein Spielzeug gewesen sei. Sie hört nicht auf die tröstenden Worte ihres Vaters, ihrer Freunde. Sie eilt verzweifelt davon und wird nicht wiederkehren. Das kleine Stück ist in seinen drei Akten mit einer Wärme und Wahrheit der Herzenssprache geschrieben, die das Publikum von der ersten bis zur letzten Scene gefesselt und ergriffen hat. Es ist starke Lebenskraft darin und zugleich ein durchgebildetes poetisches und künstlerisches Gefühl.

Die drei einaktigen Stücke, die Arthur Schnitzler im Mai 1899 im Deutschen Theater zur Aufführung brachte, haben ihn und uns von einer wirklichen Sorge befreit. Sie sind, wie man sie auch künstlerisch einschätzen mag, als Beweis dafür anzusehen, daß der Dichter nicht an seinen ersten Erfolg „Liebelei“ gekettet ist, sondern Talent genug besitzt, um darüber hinauszuwachsen. Was für sein literarisches Auftreten seine Stärke war, die Schilderung des leichtlebigen Wiener Bluts und der Stimmungsduft, den er in Scherz und Ernst über seine Liebesgeschichten auszubreiten wußte, schienen ihm bei seinen späteren Arbeiten verhängnißvoll zu werden. Ueber „Freiwild“ und „Vermächtniß“ spannte sich derselbe Himmel, der dem Beginn seiner theatralischen Laufbahn so verheißungsvoll gelächelt hatte. Aber bei dem einen Stück zeigte sich in Schnitzler der Dichter, bei dem andern der Dramatiker schwächer, als man erwarten durfte. Jetzt hat der Autor sein Heimathgebiet nur im Vorbeigehen gestreift, etwa wie ein Spaziergänger, der am Opernring in Wien zwar nach Mariahilf hinüberblickt, aber in seinen Gedanken durch das Leben

und Treiben der Weltstadt auf ganz andere Ziele gelenkt wird. Er hat einen Seelenkonflikt mit nordischer Herbheit behandelt, einen historischen Stoff herangezogeu und seine Laune phantastisch spielen lassen. Er ist also wesentlich ein Anderer geworden und über das Erreichte hinausgekommen. Die geschlossene, für einen Abend ausreichende Komposition hat er zwar noch nicht wiedergefunden, aber in dem engeren Rahmen dieser drei einaktigen Dramen, die durch kein äußeres Band zusammengehalten werden, steckt viel dramatische Bewegung, und wir dürfen annehmen, daß Schnitzler in seinem Wienerthum nicht erschlafft, sondern kräftig genug geblieben ist, um neue Stoffe zu gestalten.

In dem Schauspiel die „Gefährtin" weht die kalte Luft eines Zimmers, in dem sich noch eben ein Sarg befunden hat und, während der Todte bestattet wird, die Fenster offen stehen, um den betäubenden Blumenduft hinauszulassen. Ein Professor, Mann der Wissenschaft, der Seelenzustände wie die Mischung in seinen chemischen Retorten zu untersuchen liebt, hat seine Frau begraben und zieht, während ihm ein Paar Freunde zur Seite stehen, die Bilanz seiner Ehe. Er weiß, daß er ihr in den letzten Jahren innerlich fremd war und daß die Verstorbene mehr Talent zur Geliebten als zur Lebensgefährtin besessen habe. In seinem grüblerischen Schmerz wird er von einer Freundin der Verblichenen gebeten, gewisse Briefe auszuliefern, die sich in ihrem Schreibtisch befinden und deren Inhalt auch ihrem Mann verborgen bleiben soll. Der Professor ahnt, um was es sich handelt. Er weiß, daß ihn seine Frau mit seinem Assistenten betrogen hat, und giebt die Briefe heraus. Erst, als er erfährt, daß der Schuldige dies Verhältniß nur als angenehme Zerstreuung angesehen, seit zwei Jahren eine andere Liebe gehabt und sich soeben mit ihr verlobt hat, braust er wüthend auf und weist dem Unwürdigen die Thür. Aber zu dieser Demüthigung kommt noch eine andere, denn es stellt sich heraus, daß die Verstorbene mit alledem einverstanden war und ihr Glück mit solcher Erniedrigung nicht zu theuer bezahlt zu haben glaubte. Völlig gebrochen schließt der Professor das Sterbezimmer und begiebt sich von der Villa, wo das kleine Stück spielt, in die Stadt, um

bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten Vergessenheit zu suchen. In dem Einakter kehrt der Anatol-Typus wieder, um den Schnitzler in sieben dramatischen Versuchen sein Talent auf dem Wiener Boden zuerst kreisen ließ. Die Hauptfigur bildet aber der innerlich zerrüttete Gelehrte, den Herr Nissen mit erschütterndem Ernst der Charakteristik spielte und dadurch zum Ausgangspunkt einer echten Tragödie machte.

Der „grüne Kakadu" ist ein grotesker Einfall, der in die Beleuchtung der französischen Revolution und des Sturms auf die Bastille gerückt ist, ohne das wir das historische Kolorit auf seine Echtheit allzu genau untersuchen dürfen. Ein Schankwirth, der früher Direktor einer reisenden Theatergesellschaft war, kann sich von dem Komödiespielen noch immer nicht trennen und ist auf den verrückten Gedanken gekommen, die Gesellschaft, die sich bei ihm zusamenfindet, in lauter Verbrecherrollen auftreten zu lassen. Spaßhaft wird die Situation aber erst, als sich unter den Schminkgesellen, die als Bösewichter erscheinen wollen, ein wirklicher Verbrecher und Todtschläger, der eben aus dem Zuchthaus gekommen ist, einfindet und die Unterschiede zwischen Wirklichkeit und Komödie sich zu verwischen anfangen. Die Handlung steigert sich dadurch, daß ein junger Mann eben eine leichtsinnige Schauspielerin geheirathet hat und sie in dem Kellerlokal zum „grünen Kakadu" seinen Freunden vorstellt. In seiner Phantasie malt er sich die Möglichkeit aus, daß seine Frau ihn mit dem Herzog von Cadignan betrüge und daß er diesen in einem Wuthanfall ersteche. Nun betrügt ihn die kokette Person aber wirklich mit dem vornehmen Herrn und als der Ehemann das erfährt und den Herzog in die Kneipe kommen sieht, jagt er ihm thatsächlich einen Dolch in's Herz. Die Genossen rotten sich um den Mörder und versprechen ihm ihren Schutz, während draußen der Sturm auf die Bastille losbricht. Schnitzler hat sich in dem Wirrwarr seiner Fabel, die viele Menschen auf die Beine stellt und einen beständigen Wechsel von Sein und Schein auf die Bühne bringt, nicht verloren, sondern die Zügel straff angezogen und sein Ziel, ohne zu stocken, glücklich erreicht. Ein diabolischer Humor grinst uns aus dem Stück entgegen, wenn der Theater-

wirth seine aristokratischen Gäste mit einem groben Schimpfwort empfängt und, während er Wein bringt, zugleich vor ihnen ausspuckt. Was Beherrschung der Massen, farbiges Leben nach der humoristischen und leidenschaftlichen Seite und theatralische Steigerung betrifft, ist die Arbeit dem Dichter wohl gelungen und in keinem Fall ein Gegenstand für Censurbemängelungen, wie sie sich bei dieser Gelegenheit höchst überflüssig hervorgewagt haben. Herr Kainz, der die Rolle des eifersüchtigen Ehemanns und Mörders mit hinreißendem Temperament spielte, gab auch in dem letzten Stück „Paracelsus" den bekannten Wunderdoktor aus dem sechzehnten Jahrhundert mit geistreicher Charakteristik und einschneidender Ironie. Schnitzler faßt Paracelsus als Hypnotiseur auf, der einen vierschrötigen Waffenschmied für seine Grobheit dadurch bestraft, daß er seiner Ehehälfte ein Liebesverhältniß mit einem Junker suggerirt und sie erst, nachdem die Verlegenheit den höchsten Grad erreicht hat, wieder aus dem Bann dieser Wahnvorstellung befreit. Auch dies Stück, das schwächste, aber nicht am wenigsten unterhaltende von den dreien, wurde im Deutschen Theater gut aufgenommen, dem Schnitzler hoffentlich bald wieder eine größere Arbeit zur Verfügung stellen wird.

Mit dem fünfaktigen Wiener Volksstück „'s Katherl" hat sich uns im Berliner Theater Februar 1898 ein dramatischer Schriftsteller vorgestellt, Max Burckhard, der frühere Direktor des Wiener Hofburgtheaters. Das Werk machte im vorigen Jahre mit der gleichzeitig erschienenen Komödie „Bürgermeisterwahl" einen Mann literarisch bekannt, in dem bisher Niemand poetische oder künstlerische Regungen vermuthet hatte. Als Leiter der ersten Bühne Oesterreichs wurde Burckhard vor ungefähr acht Jahren aus dem juristischen Dienste, in dem er es bis zum Ministerialsekretär gebracht hatte, und innerhalb dessen er sich über seine Tüchtigkeit durch ein paar werthvolle Werke ausweisen konnte, in ein ihm völlig fremdes Element versetzt. Er starrte die Bühne mit den vergnügten Sinnen eines Laien an, der den bunten Schein der Aufführungen bewunderte und das Spielzeug doch nach neugieriger Kinder Art durch Untersuchen und Betasten zerbrach. Künstler von allgemein anerkanntem Weltruf sahen sich

von den Wünschen eines Direktors abhängig, der in Wahrheit erst Alles von ihnen zu lernen hatte, während dieser Posten früher durch erste dramaturgische Kräfte wie Holbein, Laube, Dingelstedt, Wilbrandt und Förster besetzt wurde. Aber der Neuling war ein ungemein weltkluger und energischer Mann, der auch mit seinen fehlerhaften Experimenten das alt gewordene Wiener Hoftheater aus seiner trägen Vornehmheit aufrüttelte und ihm junges Blut zuführte. Während Mitterwurzer in Berlin von keinem Theater dauernd zu halten war, obwohl er an drei bis vier Bühnen zu den regelmäßig wiederkehrenden Gästen gezählt wurde, wußte ihn Burckhard zu dauerndem Verweilen nach Wien zu locken und ihm im Burgtheater einen ausgedehnten Wirkungskreis zu schaffen, in dem er zum Vortheil des Publikums und der Kasse nach Belieben schalten und walten konnte. Und als dieser geniale Schauspieler an den Folgen seiner leidenschaftlichen Spielfreudigkeit zu Grunde ging, holte sich der Wiener Direktor als neuen Trumpf einen unserer besten Schauspieler, Joseph Kainz, ohne daß man im Deutschen Theater von den gefährlichen Unterhandlungen eine Ahnung hatte. Der Theaterfremdling wußte also in jedem Fall schnell zuzugreifen und zeigte auch mit dem Heranziehen moderner literarischer Kräfte, daß er anfing, das Theater kennen zu lernen. Wie Möros den Dolch im Gewande, trug er heimlich zwei Stücke mit sich herum, die er während seines Sommeraufenthalts in den Bergen zwischen einsam gelegenen Sennhütten geschrieben hatte, während gleichzeitig ein Roman von ihm im Feuilleton der „Neuen Freien Presse" erschien. So war durch die fortwährende Berührung mit der Bühne ein literarisches und poetisches Wollen in ihm erweckt, das sich auf sehr verschiedene Weise bethätigte, sogar auf Kosten seines früheren Berufs, der Juristerei, deren Fehler er mit satirischem Lächeln begleitete. In diesem Moment wurde er dem Beamtenmoloch, der von jeher die besten Bestrebungen verschlungen hat, als Opfer vorgeworfen. Als Burckhard von der dramatischen Kunst nichts verstand, wurde er Leiter des Wiener Burgtheaters. Als er dramaturgisch mancherlei Beachtenswerthes zu leisten anfing, mußte er gehen. Die acht Jahre seiner Direk-

tion ſind mit den Umſtänden, die ihren Anfang und ihr Ende begleiteten, ein Luſtſpiel- oder Romanſtoff, der gewiß noch irgendwo auftauchen und die Geheimniſſe jener Bühne beleuchten wird.

Vor der Hand kommt der entlaſſene Bühnenleiter mit ſeinem Volksſtück „'s Katherl" für uns in Frage. Es iſt ganz und gar nicht aus den Ueberlieferungen des Burgtheaters hervorgegangen, ſondern richtiges Futter für die Vorſtadtbühnen, wo Lachen und Weinen billig zu haben ſind. Das Wienerthum liegt dem Verfaſſer am Herzen, und als moderner Menſch, der auf die Phantaſie der Zuſchauer ſtarken Eindruck machen will, bringt er Verführung, Zuchthaus und Spital zuſammen auf die Bühne. Der Kleinbürger hat darin das Wort mit der Aengſtlichkeit der Ehemänner, die nicht zu muckſen wagen, und dem reſoluten Weſen der Frauen, die nach Bildung ſtreben, aber darüber nur ihre Natürlichkeit verlieren. Zu dieſer Sorte gehören der Spezereiwaarenhändler Koberl, ein glatzköpfiges Männchen, das ſich in ſeinem engen Horizont wohlfühlt und ſeine Gemahlin, die bei jedem kräftigen Wort zuſammenfährt, gern hochdeutſch ſprechen möchte, aber dann aus dem Wieneriſchen in das Zwickauernde ergötzlich hinüberpurzelt. Beider Sohn, Franz, ein tüchtiger junger Mann, hat die Liebe einer armen Näherin, Kathi Renner, gewonnen, die bei ihren Verwandten wohnt, und will ſie heirathen. Das Liebespaar iſt ſymphatiſch gezeichnet, das Uebrige luſtſpielartig mit ſchwankartigen Uebertreibungen charakteriſirt. Das Wienerthum iſt noch beſtimmter und ſtärker betont als in den übrigen Stücken, die wir von dort während der letzten Zeit erhalten haben. Der Dialekt iſt nicht die uns Allen verſtändliche Sprache Anzengruber's, die dem Volksmund nur die Bildlichkeit der Redewendungen und Bequemlichkeit der Formen entnimmt, ſondern ſtammt unmittelbar aus den Häuſern am Grund und den Kneipen, wo man den Heurigen trinkt. Das Stück beginnt ſo, daß man ſich von ſeiner derb angepackten Luſtigkeit einen Schwank im realiſtiſchen Stil verſprechen möchte. Aber es kommt ganz anders. Das gute Katherl hat einen ſchlechten Bruder, Karl, einen Gewohnheitsdieb, der an ihrem ganzen Unglück ſchuld iſt. Als er beim Diebſtahl ertappt wurde, wollte ſie ihn vor

der Strafe retten und zahlte dabei mit ihrer jungfräulichen Ehre. Ihre Schuld erscheint in den Augen der Welt noch schwerer, weil sie Mutter eines Kindes wurde, das bald darauf starb. Diese grelle romantische Vorgeschichte des Stückes wird im vierten Akt durch eine lange Erzählung, die ganz undramatisch ist, vor uns aufgerollt. Die eigentliche Triebfeder der Handlung liegt aber in den Händen des Zuchthäuslers, der seine Schwester zwingen will, ihm bei ihren zukünftigen Schwiegereltern eine Anstellung zu verschaffen. Als sie sich weigert, seinen Wunsch zu erfüllen, hält er ihr in Gegenwart ihres Bräutigams und der beiden Alten ihre Schuld vor. Die Näherin ist über die Erbärmlichkeit ihres Bruders, für den sie sich geopfert, und der ihre Spargroschen aufgezehrt hat, empört, und der junge Koberl stößt seine Braut mit wilder Entrüstung zurück, nachdem er nahe daran war, sich thätlich an ihr zu vergreifen. In dieser Scene ist Alles hart und roh neben einander gestellt. Nicht die Schilderung menschlicher Schicksale, sondern der Bühneneffekt, der das Fallen des Vorhangs begleitet, liegt dem Verfasser am Herzen. Zwei Menschen, die sich wahrhaft lieb haben, beschimpfen sich nicht plötzlich, weil ein Strolch mit einer Anklage zwischen sie tritt. Burckhard erschöpft seine Geschicklichkeit im Kleinen und Genrehaften, wo er mit der Wiener Lokalfarbe arbeiten kann. Er hat Humor, Satire und eine unleugbare Schlagfertigkeit des Ausdrucks. Aber er kann die Charaktere nicht durchführen. Im vierten Akt ist die Mutter des Bräutigams, die in ihrem Bildungsgethue immer gegen die Heirath war, von Mitleid für das unglückliche Mädchen erfüllt. Alles, was sie sagt und erzählt, steht in Widerspruch mit dem, was wir bisher von ihr erfahren haben. Im fünften Akt sind wir im Krankenhaus. Katherl liegt leichenblaß in ihrem armseligen Bett und schläft, während zwei Krankenpflegerinnen ein langes Gespräch ausspinnen. Endlich erwacht die Kranke, beglückt durch einen süßen Traum, der sie mit dem Geliebten zusammengebracht hat. Bald darauf erscheint er in Wirklichkeit vor ihr und Beide liegen sich gerührt in den Armen. Wird sie genesen? Wird sie sterben? Eins ist so gut möglich wie das Andere. Man versteht in dem Durch-

einander von Schluchzen und Freude nicht genau, was zwiſchen den Liebenden vorgeht, als der Vorhang fällt.

„Katherl“ iſt weniger aus einem ſelbſtſtändigen ſchöpferiſchen Drang des Autors als aus der vielfachen Beſchäftigung mit dem Theater entſtanden, die ihm die tägliche Prüfung der eingeſendeten Manuſkripte zur Pflicht machte und ihm endlich, als er Herr der Situation geworden war, die Frage nahe legte, ob er nicht vielleicht etwas Aehnliches zu Stande bringen könnte. Das moderne Leben intereſſirte ihn namentlich in den Schichten, die er durch ſeine Thätigkeit als Juriſt kennen gelernt hatte. Er ſah überall „Fälle“, bei denen auf ſchuldig oder nichtſchuldig zu erkennen war. Ein frecher Dieb bringt, damit er unbeſtraft bleibe, ſeine Schweſter ins Unglück, beſſert ſich aber nicht, ſondern will ihr ganzes Leben durch das Aufwühlen des Vergangenen zu nichte machen. Die Leute, die zuerſt von Katherl wegen ihrer niedrigen Stellung nichts wiſſen wollten und ſie dann wegen ihrer unglücklichen Opferthat verſtießen, fühlen ſchließlich, daß ſie zu hart geweſen ſind, und wollen ihr verzeihen. Menſchliches Empfinden wird alſo in dem Stück gegen die trockene moraliſche und juriſtiſche Auffaſſung ausgeſpielt. Nur daß uns Burckhard nicht begreiflich machen kann, wie beides ineinandergreift. Er ſetzt die verſchiedenartigen Gefühle mechaniſch zuſammen, anſtatt ſie organiſch verwachſen zu laſſen. Schon die Stilloſigkeit des Werkes verräth keinen klar durchgebildeten Geſchmack. Der behagliche Wiener Luſtſpielton des erſten Aktes läßt ſolche grellen Motive, wie ſie der aus dem Zuchthaus zurückkehrende Bruder in die Handlung hineinwirft, und die Vorſtadtrührung des letzten Aktes gar nicht zu. Aber ſo viel Aeußerliches in dem Stück auch enthalten iſt, ſpricht ſich in vielen Scenen doch eine lebhafte Bühnenanſchauung und eine beachtenswerthe Kraft des Temperaments aus. Burckhard hat es bei ſeiner Amtsführung eingeſehen, welche Scheinexiſtenz die von ſo vielen Seiten erſtrebte Stellung eines Burgtheaterdirektors mit ſich bringt, bei welcher man der Welt einreden muß, daß man die Bühne leite, während man in Wahrheit von ihr geleitet wird. Wilbrandt hat es auf demſelben Poſten bald aufgegeben, ſeine künſtleriſchen Ueberzeu-

gungen in einem Kampf mit vier Fronten gegen die Einflüsse des Hofes, die Beamtenwirthschaft, die Künstlerintriguen und die schwankende öffentliche Meinung zu vertheidigen. Der bequeme Förster sah in der Stellung einen Ruheposten, auf dem er mit seiner persönlichen Schmiegsamkeit gewiß noch lange geblieben wäre, wenn ihn nicht der Tod abberufen hätte. Max Burckhard hat das Wiener Burgtheater als Sprungbrett benutzt, um sich aus der Juristerei in die Schriftstellerei hinüberschwingen zu können. Vielleicht läßt er es auf diesem Gebiete ebensowenig an Ueberraschungen fehlen, wie er es bei seiner Bühnenleitung gethan hat.

Als man Hermann Bahrs „Tschaperl" im Februar 1897 im Wiener Karltheater spielte, zeigten die Zuschauer mit Fingern auf die Literaten und Künstler, die braven und schlimmen Menschen, die der Dichter in seine Satire geistreich und lebendig eingewickelt hatte. Man suchte die witzigen Anspielungen zu deuten und betrachtete die Figuren als Masken, hinter denen die wahren Gesichter wenigstens theilweise zu erkennen waren. Ein Wiener, der sich über seine Wiener lustig macht und Männer und Frauen aus der Gesellschaft auf die Bühne bringt, bildete zum Mindesten eine interessante Spezies und erweckte bei denen, die sich nicht getroffen fühlten, eine lachend losplatzende Schadenfreude. Diese Würze des Aktuellen fehlte dem Berliner Publikum, das sich im Lessingtheater eingefunden hatte und nur die komische Substanz des Stückes als solche auf sich wirken ließ. Bahr ist unter den modernen deutschen Schriftstellern der schauspielernde Virtuos, der einem guten Einfall einen schlechten Spaß folgen läßt, heute mit voller Herzenswärme etwas vertheidigt, was er morgen für Thorheit erklärt, den Leuten unvermuthet auf den Nacken springt, um sie bald liebkosend zu streicheln, bald boshaft an den Ohren zu ziehen, Karikaturzeichner, Journalist, Dramatiker, Romanschriftsteller, Essayist, mit den wechselnden Geberden des Genies und des Gigerl. Kurzum von Allem ein Bischen. Es ist schwer, ihn immer ganz ernst zu nehmen, und doch muß man anerkennen, daß ein Mann, der ein Stück wie „Tschaperl" und einen Roman wie „Theater" schreiben

kann, viel Geist verbraucht. Der Dramatiker in ihm, der anfänglich mit der „häuslichen Frau“ so arg enttäuschte, hat wenigstens in den beiden ersten Akten viel gute Laune erregt. Es ist ein Wiener Stück und ein Stück Wien, das er uns bietet. Fast alle Figuren sprechen Dialekt und vor lauter Plauschen kommt es zunächst zu keiner vernünftigen Unterhaltung, woran dem Autor auch gar nichts gelegen zu sein scheint. Tschaperl, so viel als Schäfchen, ist der Kosename, den ein kleiner österreichischer Journalist seiner Frau giebt. Er hat mit ihr glücklich gelebt, als ihr Talent noch nicht entdeckt war. Jetzt aber ist sie als Verfasserin einer Oper eine Berühmtheit geworden und fortan hat er die Hölle in seinem Hause. Seine Frau gehört nicht mehr ihm, sondern der Welt an, die ihr den Hof macht, von dem kleinen Mädchen, das ihr einen silbernen Lorbeerkranz bringt, bis zu dem internationalen Impresario, der als zweiter Sonzogno sie zu seinem Mascagni machen will und von dem sie sich zum Schluß auch wirklich entführen läßt. Das Parodistische an dem Stück ist Bahr ausgezeichnet gelungen. Er läßt die Teufelchen seines Witzes munter tanzen und wir erfreuen uns an manchen drolligen Einfällen und Schlagwörtern, namentlich bei der glücklichen Besetzung, die für die Hauptrollen in Fräulein Groß und Herrn Schönfeld echte Wiener Talente aufzuweisen hat. Aber schon der mürrisch-sentimentale Lampl, den Herr Klein fein und interessant ausgestaltete, gehört nicht recht in das Stück, noch weniger aber die ganze zweite Hälfte, wenn der Narr von Ehemann seiner Frau die von ihr komponirte Partitur fortnehmen und sie verbrennen, wenn er sie gar thätlich beleidigen will. Betrunken kommt er nach Hause und liest den Scheidebrief seiner Frau, geht aus dem Lallen ins Lachen, endlich ins Wüthen über und zerschlägt die Büste seines Weibes, das gescheidt genug war, einem solchen Hanswurst fortzulaufen. Aus der tollsten Satire kann man aber unmöglich in's Rührselige übergehen. In „Tschaperl“ hätte das erste und letzte Wort ein Witz sein sollen. An diesem Stilgemengsel leidet das Bahr'sche Stück trotz vieler erheiternder Züge. Die Wirkung des Lustspiels und seine Aufführung ließ nach, je mehr uns Bahr nicht

mehr mit ſeiner ſcharfen Zunge beluſtigen, ſondern in tragiſch aufgebauſchten Monologen unſer Gemüth bewegen wollte, das er im Anfang ſeines Stückes ſelbſt ſo köſtlich verſpottet hat.

Die Aufführung des „Stars“ von Hermann Bahr hatte für das Publikum des Leſſingtheaters inſofern ein humoriſtiſches Intereſſe, als das Stück gleich bei ſeinem Beginn eine ähnliche Stimmung auf die Bühne brachte, wie ſie durch die unglückliche Aufführung des Halbe'ſchen „Eroberers“ zwei Wochen vorher an derſelben Stelle hervorgerufen war. Eine beliebte Schauſpielerin hat die ſchlechte Laune der Zuſchauer, die eine dramatiſche Anfängerarbeit ausgelacht haben, über ſich ergehen laſſen müſſen. Sie lieſt am Morgen darauf die ſchlechten Kritiken, ſchimpft auf die Zeitungen, will in dem Stück nicht weiter auftreten, läßt ſich von dem Theaterarzt gut zureden, hat eine lange Unterredung mit dem Chef der Claque und empfängt ſchließlich den durchgefallenen Autor wie eine Königin einen um Begnadigung bittenden Verbrecher. Wir bewegen uns auf Wiener Boden wie in dem früheren Luſtſpiel des Dichters „Tſchaperl“ und auch die Figuren und die Handlung ſind demſelben Kreiſe entnommen, der dieſe Dialektkomödie ausfüllt. Damals war es eine Komponiſtin und ein Bühnenimpreſario, die in erſter Linie intereſſirten, jetzt beherrſcht ein weiblicher Star mit fünfundzwanzigtauſend Gulden die Handlung, eine Dame mit bewegter Vergangenheit, die ſich nach einem ruhigen beſcheidenen Glück mit einem Menſchen ſehnt, der ſie wirklich liebt. Und ſiehe da, der verlachte Autor, ein junger Poſtbeamter, der um die Romantik des Theaters herumflattert wie die Mücke um das Licht, iſt der Erſehnte! Der erſte Akt zeigt die ſatiriſche Begabung Bahr's von der angenehmſten Seite, ſeine Kunſt zu plaudern, ſeine witzigen und barocken Einfälle, ſeine drollige Charakteriſtik des Theaterlebens in Wien. Dieſer Anfang wurde mit ungetheiltem Beifall aufgenommen. Im zweiten Akt blicken wir in das heimliche Neſt hinein, das ſich die Liebenden geſchaffen haben um den Bund für's Leben zu ſchließen, wobei ſie bereits fühlen, aus wie verſchiedenen Welten ſie ſtammen. Im dritten Akt kommt es zum offenen Bruch, denn die Schauſpielerin ſieht ihren früheren

Liebhaber und das ganze Theatergeschmeiß wieder um sich, worüber der Postpraktikant so außer sich geräth, daß er ihr die rohesten Vorwürfe macht und sich fast thätlich an ihr vergreift. Endlich gehen sie als vernünftige Menschen auseinander, indem er eine reiche Jugendgespielin heirathet und sie mit der Rolle der Phädra in der Hand wieder ausschließlich dem Theater leben will. Dieser Schluß, die Zusammenziehung der beiden letzten Akte der Buchausgabe, setzte sich aus lauter Füllsel zusammen und verwirrte das Publikum so sehr, daß der Eindruck des Stücks sich immer mehr abschwächte. Trotz vieler geistreichen Einfälle und scharfen Beobachtungen, durch die das Innere des Bühnenlebens nach Außen gekehrt wird, bald humoristisch, bald sentimental, ist es als Drama eine schwache Arbeit und ohne Aussicht auf längeres Leben.

Den Wiener Dramatiker Gustav Davis haben wir zuerst im Berliner Theater bei der Aufführung seines Lustspiels „Das Heirathsnest" kennen gelernt, worin er ein Stück österreichischen Soldatenlebens in einer kleinen Garnison drastisch zu schildern wußte. Dem Verfasser lagen als früheren Oberlieutenant diese Verhältnisse so nahe, daß er gewissermaßen sich selbst und seine frühere Umgebung auf die Bühne brachte. Mit dem Schwank „Die Katakomben" hat er indessen im Deutschen Theater gezeigt, daß er auch aus sich herausgehen kann, ohne von seinem Humor etwas einzubüßen. Den Rock des Oberlieutenants hat er zwar abgelegt, aber das Uniformirte des Beamtenlebens wird ihm zur Quelle neuer Scherze und dem Wiener Lokalkolorit das er schon damals glücklich zu treffen wußte, ist er auch jetzt treu geblieben. Er erfaßt den Unterschied von Arm und Reich, Hoch und Niedrig, wie so viele unserer Dramatiker, aber den Gegensatz von Vorder- und Hinterhaus verwandelt er in die Verschiedenheit der Etagen, in Oben und Unten. Katakomben nennt er die Bureaux der Subalternbeamten, die unter der Straße liegen und in denen man meistens seine Hoffnungen auf Avancement begräbt. Hier spielen sich zwischen den Arbeitspulten und Registraturen die Neckereien, Empfindlichkeiten und Enttäuschungen des Beamtenlebens ab, hier bekommt man entweder

ein Rückgrat von Gummi oder schluckt den Verdruß brummig hinunter. In der Beletage wohnt dagegen der Präsident, der seine Leute kaum kennt, große Gesellschaften giebt und von den Intriguen des Salonlebens umsponnen wird. Gustav Davis hat diese beiden Schichten des Beamtenthums trefflich charakterisirt, sie abwechselnd in den Vordergrund treten lassen und ohne Zwang mit einander vermischt, bis zwei Liebespaare zu Stande kommen. Eine Nachfrage wegen eines Prozesses, ein Heirathsprojekt und die Augen einer schönen Russin, die man vom Bureaufenster beobachten kann, führen die Leute von der ersten Etage in die Katakomben. Ein Ball, den der Präsident giebt, nöthigt ihn, Hilfskräfte von Unten heraufzuholen. Er muß seinen Bureaudiener zum Serviren heranziehen und an Stelle mehrerer Gäste, die absagen lassen, seine Beamten einladen. Auf diese Weise kann er wenigstens dem alten schläfrigen Minister, der bei ihm verkehrt, seine Partie Tarok verschaffen! So schwebt die Handlung lustig auf und nieder. Die Russin verspottet den jungen Archivbeamten, der schmachtend zu ihr emporblickt, ein zweiter Ritter Toggenburg, spielt mit seinem Herzen und läßt sich dabei selbst durch Eifersucht fangen. Die Tochter des Präsidenten erhält die Hand eines Barons. Wer befiehlt kann schon im nächsten Augenblick gehorchen müssen. Ein Archivdirektor, der sich allmächtig fühlte, zittert vor einem Kammerdiener des Präsidenten. Der Dialekt giebt diesen Figuren volles Leben. Freilich ist die Anlage vieler Scenen flach. Es wird in dem Stück zu viel geredet. Der Verwasser wirrt den Stoff von allen Ecken zusammen und verwirrt dadurch oft den Zuschauer. Aber sein Talent, dem wir nur größere Einfachheit wünschen möchten, ist unbestreitbar.

Durch die beiden März 1899 im Deutschen Theater aufgeführten Stücke des jungen Wiener Schriftstellers Hugo von Hofmannsthal zieht sich etwas Geheimnißvolles und Märchenhaftes hindurch, ein Spiel mit Farben und Empfindungen, das ohne festen Halt hin- und herwogt, uns bald interessirt, bald wieder langweilt, etwas Verborgenes hervorlockt und das Enthüllte wieder verschleiert. In der „Hochzeit der Sobeïde“ wird

die Vermählung eines reichen orientalischen Kaufmanns mit seinem jungen Weibe geschildert, das ihn nicht liebt und offen bekennt, wie sie einem Andern angehöre und sich ihrem Gatten gegenüber nur als Opfer und Sklavin betrachte. Der Kaufmann vernimmt erschüttert dies Bekenntniß. Die Klagen der Frau rühren ihn so sehr, daß er ihr die Freiheit schenkt, von der sie auch sofort Gebrauch macht. Man meint, das Stück sei aus, eine orientalische „Frau vom Meere“. Im zweiten Akt, der in einem Keller spielt, wo die verführerische Wittwe eines Schiffshauptmanns die Männer verrückt macht, setzt sich aber die Handlung weiter fort. Sobeïde ist zu ihrem früheren Liebhaber zurückgekehrt, der sie aber kalt und gleichgiltig wegen der Circe im Keller behandelt. Er ist von solcher Leidenschaft besessen, daß es Angesichts dieses Weibes zu einem wüthenden Auftritt zwischen Vater und Sohn kommt, wobei die Peitsche geschwungen wird. In einer kurzen Verwandlung des zweiten Aufzuges stürzt sich Sobeïde von einem Thurm herab und stirbt in den Armen ihres großmüthigen und verzeihenden Gatten. Diese winzige Fabel ist mit raffinirten Stimmungskünsten, die einander ohne innere Nothwendigkeit ablösen, ins Bedeutende hinaufgeschraubt worden. Lange Monologe in bilderreicher Sprache und ergrübelten Gedankengängen, denen man nur schwer folgen kann, ein breites rhythmisch klingendes Hin und Her des Dialogs, in dem sich der Gegensatz zwischen Liebe und Haß, Alt und Jung, Gut und Schlecht zuspitzt, sollen einen Ersatz bieten für die halb verwischte Charakteristik dieses Stückes. Man hat das Gefühl, daß der Dichter sich über die Maßen in die Brust wirft und in großen Gefühlen und Worten schwelgt, ohne daß dahinter etwas greifbar Gehaltvolles, ein tieferer Sinn, eine dichterische Wesenheit stecken, auf deren Entwicklung man gespannt sein könnte. Es wirkt Alles dekorativ und traumhaft zerflossen als Haschen nach dem Unerhörten und Gewaltigen, ohne daß dies sich einstellen will. Es herrscht darin weniger Phantasie als Phantasterei, die ab und zu einen festen Punkt ergreift, dann aber wieder den Boden völlig unter den Füßen verliert. Herr Kainz gab den entsagenden Kaufmann mit bohrendem Ernst der Empfin-

dung und ſcharfem Geiſt, der aber von ſeiner Mitſpielerin, Fräulein Heims, einer talentvollen und ſympathiſchen Dame, die noch im Zeichen der Anfängerſchaft ſteht und im Schmerz die Töne vergreift, nicht genügend aufgefaßt und weiter verarbeitet wurde. Das ergab eine Disharmonie, die ſich auch über das Stück ausbreitete, ſofern es davon nicht ſchon urſprünglich erfüllt iſt. Der Einakter „Der Abenteurer“ iſt eine nächtliche Scene aus dem Venedig des achtzehnten Jahrhunderts, ein Kommen und Gehen, ein Lieben und Abſchiednehmen, ein Philoſophiren und Scherzen, in deſſen Mitte eine Art Caſanova, wenn nicht dieſer ſelbſt ſteht, der, nachdem ihn die Dämchen der Bühne und eine ältere Liebe verlaſſen haben, plötzlich ſeine Verhaftung befürchtet. Die Gefahr geht aber an ihm vorüber, er kann morgen ruhig abreiſen. Die Abenteuer- und Liebesſtimmung der Lagunenſtadt im Koſtüm des vorigen Jahrhunderts iſt gut getroffen, auch eine gewiſſe Spannung geht durch das Ganze, dem Herr Kainz ſeine intereſſante Perſönlichkeit und Charakteriſtik des Abenteurers lieh. Hofmannsthal erſcheint in dieſen beiden Stücken als ein Mann, der mit ſeiner gaukelnden Phantaſie noch nichts Rechtes anzufangen weiß und bei dem man abwarten muß, ob er ſich ins Leere verlaufen oder ein künſtleriſch bedeutendes Ziel erreichen werde.

Von dem jungen öſterreichiſchen Dichter Leo Ebermann wußte man nichts, als ſein dreiaktiges Drama „Die Athenerin“ am Burgtheater in Wien aufgeführt wurde. Um ſo größer war die Freude, als das Stück eine entſchiedene Bühnenwirkung ausübte und ſich die Nachricht verbreitete, daß das Erbe Grillparzer's nicht verthan ſei, ſondern in einer friſchen poetiſchen Begabung fortlebe. Es ſchmeichelte den Wienern, in der Entwickelung des Stückes ihr eigen Fleiſch und Blut zu erkennen. Der hohe Jambenſchritt der Sprache hatte für ſie nichts Befremdendes, ſondern drückte nur das ſtolze Selbſtgefühl einer Frau aus, die in der Kunſt der Liebe eine vielgeſuchte Lehrmeiſterin iſt, bis ſie den bitter ſüßen Stachel ſelbſt in ihrem Buſen brennen fühlt. Die Heldin des Dramas iſt die griechiſche Hetäre Phryne, aber nicht die hiſtoriſche, deren Züge Bildhauer, Maler und Romanſchriftſteller ſo oft ſtudirt und erfaßt haben.

Ebermann entlehnte dieſem Bilde nur einige Züge, die er nach Anlage ſeiner Handlung brauchen konnte. In ſeiner Phantaſie hielt er die Erſcheinung einer jungen verführeriſchen Frau feſt, die mit ihrem Geiſt und ihrem Herzen freigiebig iſt und Alles ſich zu Füßen liegen ſieht. Der gleichmäßigen Siege müde, die ſie über die Männer erringt, fühlt ſie ſich von der herben Jugendkraft eines Spartaners angezogen, der ſie zuerſt mit Verachtung betrachtet und in ihr nur eine Dirne ſieht. Dadurch wird Phryne nur noch mehr gereizt ihre Zauberkreiſe um den Ahnungsloſen zu ziehen, bis ſie ihn völlig unterjocht und zum Sklaven ihrer Liebesluſt gemacht hat. Eine Weile flieht ſie mit ihm aus der Geſellſchaft, der ſie bisher angehört hat, in die Einſamkeit, will von ihren früheren Verehrern Nichts mehr wiſſen und nur dem einen angehören. Der Jüngling erwacht aus ſeiner verliebten Raſerei, er ſieht ſich in einen Konflikt verwickelt, aus dem er keinen Ausweg mehr findet und ſtößt ſich voll Verzweiflung den Dolch in die Bruſt. Phryne denkt im erſten Augenblick daran ſeinem Beiſpiel zu folgen, beſinnt ſich aber, daß es doch beſſer ſei zu leben und wandert mit ihrem theatraliſch aufgeputzten Schmerz nach Sizilien aus.

Das antike Gewand, das der Dichter ſeiner Handlung und den Charakteren umgeworfen hat, iſt dünn und durchſichtig. Ueberall ſieht man das Blut modern denkender und fühlender Menſchen durchſchimmern. Was in dem Stück griechiſch zu ſein ſcheint, iſt nur ein anmuthiges Spiel mit Namen und Zuſtänden, die einen Kreis von erhabenen Vorſtellungen in uns erwecken ſollen. Die Leidenſchaft, die den Menſchen bezwingt, iſt idealiſirt, das ganze dadurch in eine höhere Stimmungsſphäre gehoben worden. Athen erſcheint als die Stadt des heiteren Lebensgenuſſes, in der die Kunſt herrſcht und das ſchwerſte Verbrechen die Verſündigung am guten Geſchmack iſt. Sparta iſt dagegen die Pflegemutter rauher kriegeriſcher Tugend, wo das Gebot der Ehre Alle beherrſcht und die Sittenſtrenge hochgehalten wird. Ebermann ſieht in dieſen beiden Städten Symbole weiblicher Schönheit und männlicher Kraft und ſchildert, wie ſie ſich zuerſt abſtoßen, dann für einen Augenblick anziehen und wieder aus-

einandergehen. Athen ist nur dem Namen nach Republik. In Wahrheit wird die Stadt von dem reichen Kaufmann Thrasyllos beherrscht, der den Rang eines Archonten bekleidet, den Senat ruhen läßt und Rathsbeschlüsse bei üppigen Gastereien faßt, die er seinen Freunden giebt. Für seinen Park läßt er sich von Phidias ein Bildniß der Aphrodite meißeln, das die Züge seiner Freundin Phryne trägt. In diese durch die Pflege der Kunst verfeinerte und durch die Herrschaft des Weibes verweichlichte Welt treten der junge Spartaner Agis, der Sproß eines Königshauses, und sein düster aufbrausender Freund Terpander ein. Sie sind die Abgesandten ihres Staats und erheben Widerspruch, als sich die Athener rüsten, ihre Stadt mit einer Mauer zu umgeben, während Sparta offen bleibt. Agis ist mit einem politischen Auftrage ausgezogen, aber in den Armen seiner Phryne vergißt er Alles. Er lernt Epikuros kennen und übersetzt dessen Weisheit in die Praxis, indem er das schöne Weib, das ihn so berückend anlächelt, mit heißen Küssen bedeckt. Aus diesem Sinnenleben, das seine Mannheit völlig zu Grunde zu richten droht, wird er durch seinen Freund Terpander nur vorübergehend herausgerissen. Agis fühlt seine Schuld, aber er kann von Phryne nicht lassen. Zwischen den Feunden kommt es zu heftigen Worten, zu Beleidigungen. Agis zieht sein Schwert, um seinen Waffenbruder niederzustoßen, aber dieser schlägt ihm das Schwert aus der Hand und wendet sich von ihm als einem Entarteten, der nicht mehr werth sei, in den Reihen seiner Brüder zu stehen, voll Verachtung ab. Um so leidenschaftlicher fühlt Phryne für den Spartaner, dem sie Alles, Ansehen und Besitz, opfern will, um nur ihm und seiner Liebe zu leben. Den reichsten Mann Athens, Thrasyllos, der über ihre Gunst so lange verfügen konnte, stößt sie nun zurück. Die Kameliendame hat ihren Armand gefunden.

Der Charakter Phryne's, der durch die Liebe völlig umgewandelt wird, die Feindschaft, die sich in Folge dessen zwischen den beiden spartanischen Abgesandten entwickelt, und die lockenden Anträge des Geldmanns sind im zweiten Akt der „Athenerin" in einen wirkungsvollen Gegensatz gebracht worden und geben

dieſem Theil des Dramas eine einfache, ſympathiſch berührende Kraft und Steigerung. Das alte Lied von der ſchönen Sünderin, die einen Jüngling liebt und ein reines Leben anfangen will, klingt auch in der griechiſchen Melodie Ebermann's angenehm, namentlich wenn die Saiten mit ſo feiner Hand angeſchlagen und die Weiſen mit ſo vielem Geſchmack vorgetragen werden, wie es in dieſem Drama geſchieht. Eine warme weiche Luft weht in ihm. Ein vornehmer hoher Sinn, der klaſſiſche Bildung und Wiener Leichtlebigkeit zu verſchmelzen ſucht, hat es geſtaltet. Aber von der Bewunderung, mit der die Wiener Kritik dies Werk als die That eines neuen öſterreichiſchen Dichters aufgenommen hat, trennt uns ſo ziemlich Alles. Ebermann's Wärme iſt nicht die heilige Flamme, die ihre Nahrung vom Leben ſelbſt empfängt, ſondern eine ſchöne Kunſtbegeiſterung, hervorgegangen aus vielſeitigen Studien, aus den Eindrücken der klaſſiſchen Welt, die ſeine Bildung geprägt haben. Von tieferer Leidenſchaft und tragiſcher Kraft, wie ſie die Natur des Stoffes erfordert, iſt er weit entfernt und bei der Berliner Aufführung trat dieſer Mangel klar zu Tage, während der Wiener Lokalpatriotismus ſchmeichelnd darüber hinwegging. Wenn es mit der Süßigkeit der Rhetorik und der weich anſchmiegenden Empfindung nicht mehr geht, wenn das ganze Weh eines Menſchen vor uns offenbar werden ſoll, deſſen Herz von einem holden Wahn erfüllt iſt und darüber bricht, iſt Ebermann verloren. Seine reflektirende Art ſtreichelt das Leben mit glatten Worten, erfaßt es aber nicht mit dem ſtarken Griff des echten Dramatikers und das Blut, das im dritten Akte fließt, iſt nur rothe Theaterſchminke. Als der reiche Thraſyllos die ihm untreu gewordene Phryne in der Fiſcherhütte, wo ſie mit Agis lebt, aufſuchte, ſie mit einem koſtbaren Armband wieder für ſich gewinnen wollte und ſchließlich zwiſchen ihr und einer andern Hetäre ſchwankte, kam den Zuſchauern dieſer ganze Handel doch erſtaunlich flach und künſtlich vor und je düſterer ſich die Situation auf der Bühne zuſpitzte, deſto mehr ſchmunzelte das Parquet. Schließlich entlud ſich dieſe Stimmung ein paar Mal in lautem Lachen. Dennoch verloren die Schauſpieler die Faſſung nicht und hielten das Stück

über Waſſer. Namentlich Frl. Poppe mit ihrer beredten Leidenſchaft, die zu packen und zu rühren verſtand. Zuerſt ſtand ſie als übermüthige Hetäre vor uns da, die mit Männerherzen wie mit Fangbällen ſpielt. Dann wurde ſie durch den ſtrengen Jünglingsſtolz des Spartaners gedemüthigt und zu Boden gedrückt. Ueberſchäumend war der Ausdruck der Verliebtheit und geiſtvoll wirkte die Umwandlung zum Schluß, wenn Agis des Hochverraths angeklagt wird und ſich ſelbſt entleibt. Herr Matkowsky bot als Agis eine ſtolze Erſcheinung. Jedes ſeiner Worte hatte einen ehernen Klang, auch im tragiſchen Zuſammenbruch wußte er Würde und Hoheit zu bewahren. Die rauhe Spartanertugend Terpander's konnte gar nicht beſſer veranſchaulicht werden als durch das düſter dreinblickende Geſicht und den vollen Bruſtton des Herrn Molenar. Mit ſeinen Worten verwundete er den verrätheriſchen Freund noch tiefer, als er es mit dem Schwert vermocht hätte.

Bei den Meiningern.

Wie wohlthuend ist es doch für jeden Großstädter, ein Paar Tage lang von dem Hasten und Drängen der Menschen, von dem Pferdebahngeklingel und Stadtbahngesause befreit zu sein und in Verhältnisse voll Ruhe und Behagen Einblick zu gewinnen! Ab und zu verspürt jeder Berliner das Bedürfniß, die Stadt, ohne die er auf die Dauer nicht leben könnte, auf kurze Zeit aus der Entfernung zu betrachten. Dann wird ihm der Tag, an dem er den Koffer schnürt, zu einem festlichen Ereigniß und das Ziel, dem er zustrebt, zu einer glücklichen Verheißung. Es ist im Grunde gleichgiltig, wohin man seinen Wanderstab richtet. Die Hauptsache bleibt die Luftveränderung, das Neue und Eigenartige der Eindrücke und das Bewußtsein, auf gute Freunde und Bekannte zu stoßen. Diese Umstände vereinigten sich in glücklicher Weise bei dem kurzen Ausflug, den ich nach Meiningen machte. Eigentlich war es ein Akt der Dankbarkeit, dem ich mich nicht länger entziehen wollte. Wer zu dem Theater innerhalb des letzten Vierteljahrhunderts in irgend einer ernsten Beziehung gestanden hat, ist mehr oder weniger ein Schüler der Meininger, deren Inscenirungskunst die gebildete Welt erobert und den Namen der kleinen thüringischen Residenz zum Symbol für eine wahrhaft künstlerische Auffassung vom Wesen der Bühne gemacht hat. Das Bedürfniß, die Stätten kennen zu lernen, von denen durch die ideale Begeisterung eines deutschen Fürsten eine vollkommene Umwälzung des Theaterwesens ausgegangen ist, verlangte immer entschiedener Befriedigung. Seit 1890 haben die Gastspiele der Meininger aufgehört, aber

noch immer waltet derselbe Geist über den Vorstellungen und die Werkstätte, aus denen sie hervorgehen, verdient auch jetzt noch liebevolle Beachtung.

Es ist dabei unvermeidlich, daß die glänzenden Leistungen des Herzogs Georg II. sich mit der geographischen Lage und der sonstigen Bedeutung einer Stadt von zehn- oder elftausend Einwohnern in einen gewissen Widerspruch setzen. Den Namen Meiningen kennt Jedermann und doch setzten auf dem Anhalter Bahnhof in Berlin sowohl der Zugführer wie der Schaffner entschiedenen Widerspruch meiner Ansicht entgegen, daß man mit dem Abendzuge, allerdings mit einem Aufenthalt von mehr als einer Stunde in Eisenach, den Anschluß nach Meiningen erreiche. Man geräth allerdings, wenn man die Wartburgstadt verlassen hat, in einen Güterzug hinein, für den die Personenbeförderung nur eine nebensächliche Bedeutung hat und alle zehn Minuten dem Passagier bei dem Zusammenstoßen der schwer beladenen Waggons ein kräftiger Ruck in die Glieder fährt. „Halteſtelle für Bummelzüge!“ hat daher Hans von Bülow, als er noch Intendant der Hofkapelle war, in einer Stunde des Unmuths Meiningen genannt. Theater und Presse stehen sonst in einem unauflöslichen Zusammenhang. Aber es ist klar, daß eine so geringe Bevölkerung keine Zeitung unterhalten kann, in der das Verdienstvolle und Tonangebende des hiesigen Kunstlebens eine auch nur halbwegs entsprechende Anerkennung findet. Gewaltige Bühneneindrücke ziehen sich naturgemäß bis in die Nacht hinein und versetzen die Zuschauer in eine Stimmung, der er im Kreise geistesverwandter Menschen beim kühlen Trunk Ausdruck geben muß. Aber Meiningen hat kein Nachtleben. Wer um elf Uhr über die Straße geht, sieht nur in der Hauptstraße und auf dem Markt ab und zu eine Laterne brennen. Vorsichtige Menschen lassen sich daher eine Stalllaterne voraustragen, die ihnen im nächtlichen Dunkel der Nebenstraßen Erleuchtung verschafft. Wer solchen späten Menschen begegnet, glaubt, daß ihm Glühwürmchen ihr flimmerndes Licht entgegenschicken.

Und gemüthlich wie auf dem Lande ist es auch wirklich in Meiningen. Der Fremde wird von den Leuten aus dem Volk,

den unteren Beamten und Geschäftsinhabern zuerst scharf in's Auge gefaßt und dann freundlich gegrüßt. Ueber die Straßen treibt der Hirt mit langem Stabe seine Heerde Schafe und der Fuhrmann feuert mit Peitschenknallen die breitköpfigen Stiere an, die das im Walde frisch gefällte Holz in die Sägemühle fahren. Jedermann kann seinem Nachbar in die Fenster sehen und doch scheint es hier keine Zudringlichkeit und Belästigung zu geben. In dem prachtvollen Schloß des Herzogs kann man sich in den Korridoren und Treppen frei ergehen, ohne einem Lakaien zu begegnen, und bis an die Thüren gelangen, hinter denen die hohen Herrschaften vielleicht gerade beim Frühstück oder Diner vereinigt sind. Die dramatische Kunst, die der Herzog mit so schwärmerischer Liebe pflegt und hegt, hat ihren Tempel ganz in der Nähe des Schlosses im Schatten der schönen Bäume des Englischen Gartens aufgeschlagen, die nur einen kleinen Theil ihres dunkelgrünen und gelblichen Laubes der Mutter Erde zurückgegeben haben, sonst aber ihre vollen Kronen trotz Wind und Regen tapfer zu behaupten wissen und sie erst den Nachtfrösten und der Herbstkälte zum Opfer bringen werden. Die Kunst macht demokratisch. Sie bringt die verschiedensten Stände zusammen und gleicht Unterschiede aus, die sich sonst starr neben einander behaupten. Das hat sich auch an dem Herzog von Meiningen gezeigt, als er aus der Schaar seiner Künstlerinnen Fräulein Ellen Franz, die beste Darstellerin der Leonore d'Este in „Torquato Tasso", erwählte, damit sie als Freifrau von Heldburg seine Gemahlin werde und nicht nur den Herbst seines Lebens verschönere, sondern als hochgebildete bühnenerfahrene Dame bei den Aufführungen seine künstlerische Mitarbeiterin werde. Dasselbe Bedürfniß, sich bürgerlichen Empfindungen und Anschauungen anzupassen, hat sich bekanntlich auch bei dem zweiten Sohn des Herzogs, dem Prinzen Ernst, gezeigt, der mit einer Tochter des Romanschriftstellers Wilhelm Jensen vermählt ist, die in dieser Eigenschaft den Namen einer Freifrau von Saalfeld führt.

Inmitten der Anlagen des Englischen Gartens befindet sich ein Mausoleum für die Familie des Herzogs. Gleichzeitig hat

der Landesherr aber auch auf dem Friedhof der Stadt einen mit Büschen und Bäumen bedeckten Platz abgrenzen lassen, und zwar im Hinblick auf die von ihm geschlossene Ehe mit einer Dame bürgerlicher Herkunft. Auf diesen Friedhof führte mich der Morgenspaziergang, den ich nach meiner Ankunft in Meiningen machte. Zwischen freundlichen Villen bringt uns der Weg eine Anhöhe hinauf über eine Brücke, unweit der man die nach der Residenz des Herzogs führenden Bahnanlagen erblickt. Der Friedhof selbst bildet ein großes steil aufsteigendes Terrain, von dem man einen schönen Blick auf die Stadt, die von grünen Anhöhen umgeben und wie in einer Wiege gebettet daliegt, und die auf der anderen Seite sich lagernde Hügelkette hat. Neben dem christlichen Begräbnißplatz befindet sich der kleine Gottesacker der jüdischen Bewohner Meiningens. Gleich zur rechten Hand erblickt man einen riesigen Sarkophag aus grau und röthlich schimmerndem Granit, welcher die irdischen Ueberreste Ludwig Chronegks bedeckt. Der Name dieses Mannes ist mit der künstlerischen Mission der Meininger unauflöslich verknüpft, denn er war es, unter dessen Leitung die zahllosen Gastspiele stattfanden. Chronegk war die Seele dieser Unternehmungen, die ohne sein unerschütterliches Pflichtgefühl, seine Thatkraft und seine persönliche Bescheidenheit, die sich dem Ganzen willig unterordnete, gar nicht zu denken gewesen wären. Dabei darf man aber nicht vergessen, daß sämmtliche Anordnungen, durch welche die Aufführungen dieser Gesellschaften einen so hohen Rang in der modernen dramatischen Kunst einnahmen, das persönliche Werk des Herzogs waren und nicht etwa nur in den allgemeinen Bestimmungen über die Einrichtung der Stücke, über Dekorationen, Kostüme und Requisiten, sondern auch in Bezug auf die geringsten Kleinigkeiten der Inscenirung. Der Herzog hat eine kaum übersehbare Fülle von Zeichnungen, nach denen die Maler und Theaterschneider arbeiten mußten, selbst entworfen. Er hat die Proben geleitet, jedem Einzelnen die Stellung angegeben, das Ganze abgetönt und malerisch fein belebt, während seine Gattin sich an den Vorarbeiten in wirkungsvoller Weise betheiligte, indem sie den Schauspielern ihre Rollen einstudirte. Standen

dieſe Bilder feſt, ſo war es Chronegk's Aufgabe, ihnen den unnachahmlichen Zauber der Farbe und Beleuchtung zu erhalten. Die Schwierigkeit dieſer Aufgabe iſt nun in dem erwähnten Granitſarkophag anerkannt worden, denn während wir auf der vorderen, dem Mittelweg zugewendeten Seite den Namen des Verſtorbenen mit Angabe des Geburts- und Todestages leſen, ſind auf der anderen Seite, dem Zaune zugewendet, folgende Worte dem Sarkophag eingegraben: „Dieſen Gedenkſtein ſetzten ihrem Freunde Georg II. und Helene von Heldburg.“ Einen ſo ſtarken, aller Welt vernehmlichen Ausdruck hat die Beziehung Chronegk's zum Hof von Meinigen angenommen.

Dieſe durch die Kunſt vermittelte Verſchmelzung der Stände ſetzt ſich auch in dem ſonſtigen Leben der Reſidenz fort. Man hat Meiningen gewiſſermaßen wie auf einem Präſentirteller vor ſich. Zwiſchen dem Bahnhof und dem vornehmſten Hotel, dem „Sächſiſchen Hof“, befindet ſich ein gemüthlicher Winkel von Weinſtube, deren Beſitzer ſechsundzwanzig Jahre hindurch in der Kapelle des Herzogs die Poſaune geblaſen und daneben in erfolgreicher Weiſe für die durſtigen Kehlen ſeiner Mitbürger geſorgt hat. Bei dem Frühſchoppen, der ſich an der Tafel des „groben Schnuck“ verſammelt — er kann aber auch, wie Schreiber dieſer Zeilen beſtätigen muß, ſehr freundlich und liebenswürdig ſein — ſieht man ganz Meiningen in zwei kleinen Stuben vereinigt. Der Oberſtallmeiſter des Herzogs, Baron v. Röppert, und ſein fein gebildeter Adjutant v. Kutzleben gehören zu den regelmäßigen Vormittagsgäſten. Ein Paar Richter, die mit Schmerzen geſtehen, daß die wegen Meineid zur Verhandlung kommenden Fälle in erſchreckender Weiſe zunehmen, bilden die andere Ecke. Wenn die Probe zu Ende iſt, tauchen die blaſſen Geſichter der Schauſpieler auf, die ſich müde und aufgeregt durch die Haare fahren, weil das Können hinter dem Wollen zurückgeblieben und an dem Geſammtgefüge der Aufführung noch mancherlei zu feilen und zu beſſern iſt. Herr Schnuck hat in pietätvoller Weiſe ein Erinnerungsbuch angelegt, in dem man die Namenszüge vieler Berühmtheiten und manchen guten, von ihnen niedergelegten Gedanken findet. Auch Hans von Bülow hat ſich

in ſeiner genialen und barocken Weiſe mit geiſtreichen Epiſteln eingeſtellt. Der Platz am Fenſter, den er einzunehmen pflegte, wird von dem Wirth mit ſichtbarem Stolz jedem Fremden gezeigt. Leider iſt der Sänger des „Zlatorog“, der treffliche Rudolf Baumbach, durch einen Schlaganfall verhindert, an dieſem Sympoſion theilzunehmen, ſo wenig er ſonſt ein Verächter guter Getränke iſt. Dagegen bewohnt ein anderer Beſänftiger durſtiger Leiden, Karl Zeitz, ſeine ſtaatliche Villa in der Nähe des Bahnhofes und hat es verſtanden, das Anſehen eines freien und wohlhabenden Mannes, deſſen „Bräu“ allgemein gelobt wird, mit literariſchem Ruhm zu verbinden, denn ſeine Kriegserinnerungen aus den Jahren 1870/71 bilden einen ſtaatlichen, reich illuſtrirten Band und gehören ohne Frage zu dem Anſchaulichſten und Lebendigſten, was wir auf dieſem Gebiete überhaupt beſitzen.

Wie eng und klein erſcheint dem Freunde großſtädtiſchen Lebens und Treibens die freundliche thüringiſche Reſidenz und wie ſtark und nachhaltig, wie ſegensreich und weit ausgedehnt iſt der Einfluß geweſen, der von ihr auf das geſammte künſtleriſche Leben unſeres Vaterlandes ausgeübt wurde! Es galt als ein vermeſſenes und ausſichtsloſes Beginnen, die tapfere Schauſpielerſchaar, die noch niemals vor einem verwöhnten Publikum aufgetreten war, noch nie im Feuer einer tonangebenden öffentlichen Meinung geſtanden hatte, in den Wettkampf mit einer Bühne treten zu laſſen, die von dem Ruhm eines Iffland und Ludwig Devrient, eines Seydelmann und Döring zu erzählen wußte. Die kritiſche Autorität Karl Frenzel's ſchlug mit einem geiſtvollen Artikel, der zu Beginn des Jahres 1870 in der Berliner „Nationalzeitung“ erſchien, die Brücke zwiſchen den zögernden Abſichten des Herzogs und den Erwartungen der Kunſtfreunde in der deutſchen Reichshauptſtadt. Im zweiten Bande ſeiner „Berliner Dramaturgie“ hat Frenzel den bemerkenswerthen Artikel wieder abdrucken laſſen, in dem er ſich mit Wärme und aufmunternder Anerkennung, aber ohne Ueberſchwänglichkeit über die Meininger Aufführungen zweier Shakeſpeare'ſchen Stücke, eines Luſtſpiels, der „Bezähmten Widerſpenſtigen“ und eines

hiſtoriſchen Trauerſpiels „Julius Cäſar“ äußerte. Dennoch vergingen noch mehr als vier Jahre, bis der lange erwogene und vorbereitete Plan zur That wurde. Am 1. Mai 1874 ließ der Herzog zum erſten Mal ſeine Künſtler mit dem geſammten Dekorationsapparat ſeines Hoftheaters in dem Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater in Berlin, dem jetzigen Deutſchen Theater, auftreten. Es wurde „Julius Cäſar“ gegeben und der Tag wird Jedem, der ihn erleben durfte, unvergeßlich ſein. Es war keineswegs nur die charakteriſtiſche Pracht der Proſpekte und Coſtüme, die das Publikum in Entzücken verſetzte im Gegenſatz zu der Armſeligkeit, die damals im königlichen Schauſpielhauſe ſelbſtverſtändlich war. Bei jeder einzelnen Scene fühlten die Zuſchauer, wie der Geiſt des großen engliſchen Dichters in früher nie geahnter Weiſe ſich in unmittelbares Leben und farbige Anſchauung umſetzte. Das Drama war nicht willkürlich zurechtgeſchnitten, wie es die virtuoſe Manier des einzelnen Bühnendarſtellers oder die Unvernunft eines Dutzendregiſſeurs für angemeſſen fand, ſondern in allen ſeinen Theilen als organiſches Ganzes wiederhergeſtellt. Es wurde in ſeinen gewaltigen dramatiſchen Momenten mit fortreißender Leidenſchaft dargeſtellt, in den ſchwächeren Scenen der beiden letzten Akte durch geiſtreiche Verbindung der wechſelnden Schauplätze und feine Stimmungskünſte liebevoll geſtützt und theatraliſch gehoben. Treffend bemerkte damals Frenzel: „Die Behandlung der Maſſen iſt hier faſt zur Vollendung gebracht. Wenn Casca den Streich auf Cäſar führt, ſtößt das um die Cura verſammelte Volk einen einzigen herzerſchütternden Schrei aus; eine Todtenſtille tritt dann ein, die Mörder, die Senatoren, das Volk ſtehen einen Augenblick wie gebannt und erſtarrt vor der Leiche des Gewaltigen, dann bricht ein Sturm aus, deſſ Bewegung man geſehen, deſſen Brauſen man gehört haben muß, um zu empfinden, wie gewaltig, wie hoch und tief die Wirkung dramatiſcher Kunſt zu gehen vermag. In der Scene auf dem Forum folgen, ſich gegeneinander überbietend, die großartigen und überraſchenden Momente; wie Antonius auf die Schultern der Menge gehoben wird und ſo inmitten der wildeſten Bewegung das Teſtament Cäſar's

vorlieſt; wie die Wüthenden die Bahre mit dem Leichnam ergreifen; wie Andere mit Fackeln herbeiſtürmen; wie endlich Cinna, der Poet, im wildeſten Getümmel getödtet wird. Man glaubt den Anfängen einer Revolution beizuwohnen."

Längſt iſt der Federkrieg verſtummt, der damals über das Berechtigte dieſes neuen Styls der Aufführung, über das Ungewohnte des Bühnenpomps und der Maſſenwirkungen entbrannte. Niemand beſtreitet jetzt mehr, daß damals nicht der Theatermaler und Theaterſchneider, nicht der Drill des Regiſſeurs und die Menge ſchreiender und geſticulirender Menſchen auf der Bühne, ſondern der überlegene Geiſt und Wille eines Mannes geſiegt haben, der ſich all dieſer äußeren Hülfsmittel nur mit reicher Phantaſie und ſorgfältig abwägendem Geſchmack bediente, um uns große dichteriſche Werke in ihrer unerſchöpflichen Bühnenwirkung vollkommen verſtändlich zu machen. Bunte Lappen und berauſchend ſchöne Coſtüme hatten wir in Hülle und Fülle bei den Ausſtattungsſtücken des Viktoriatheaters zu ſehen bekommen, ohne daß es Jemanden von uns dabei eingefallen wäre von Kunſt und Künſtlern zu ſprechen. Das Farbengewoge der Meininger war niemals Selbſtzweck, ſondern immer nur der Weg zum Herzen der Dichtung, deren Andeutungen und Hinweiſe in Bezug auf beſtimmte Oertlichkeiten und Stimmungen erſt auf dieſe Weiſe in Wahrheit und Wirklichkeit verwandelt wurden. Erwies ſich die Ausſtattungspracht als überflüſſig, um den dramatiſchen Eindruck zu ſteigern, ſo unterblieb ſie wie bei Shakeſpeare „Was Ihr wollt" bei Moliére's „Eingebildetem Kranken" und bei Grillparzer's „Ahnfrau", Stücken, die bei ihrer Darſtellnug durch die Meininger trotzdem ſtärker als auf allen andern norddeutſchen Bühnen wirkten. In Berlin iſt die Geſellſchaft des Herzogs von ihrem bedeutungsvollen erſten Auftreten im Jahre 1874 bis zum März 1887, wo ſie mit den Aufführungen der „Jungfrau von Orleans" im Victoriatheater eine Reihe ausverkaufter Häuſer erzielte, im Ganzen acht Mal, im Jahre 1882 ſogar zwei Mal, in Berlin geweſen. Bei ihren Gaſtſpielen durch Deutſchland und Oeſterreich dürften die Künſtler keine größere Stadt unberührt gelaſſen haben. Sie haben aber auch die Grenzen unſeres Vaterlandes weit überſchritten und im Aus-

lande Ruhm geerntet. Der Kreis ihrer Thätigkeit berührte im Westen London, Antwerpen und Brüssel, im Norden Stockholm, im Osten Petersburg und Moskau. Das ganze Gebiet des klassischen Dramas ist durch diese Aufführungen in ein neues Licht gerückt worden. Shakespeare und Molière, Schiller und Lessing, Kleist und Grillparzer erschienen uns in ihren Schöpfungen wie verjüngt und wenn ab und zu in dem wohleingeübten Zusammenspiel der Mangel an eigentlich schöpferischer schauspielerischer Begabung auffiel, war in jedem einzelnen Fall der Weg genau angegeben, wie man diesen Fehler abstellen und das Recht der Persönlichkeit wahren konnte, ohne dem Wesen und der Eigenart der Dichtung durch selbstgefälliges Hervordrängen des Einzelnen Abbruch zu thun.

Seitdem die Gastspielfahrten der Meininger aufgehört haben, ist es das Bestreben des Herzogs gewesen, das Ansehen des Hoftheaters für die Bewohner seiner Residenz auf vornehmer Höhe zu erhalten. Die prunkvollen und kostspieligen Ausstattungen unserer klassischen Dramen sind zum Theil an andere Bühnen übergegangen. Aber die literarische Regsamkeit dieses Kunsttempels hat in keiner Weise nachgelassen. Das unmittelbare Eingreifen des Herzogs Georg in die Leitung der Hofbühne ließ sich in der früheren Weise allerdings nicht mehr fortsetzen. Man darf nicht vergessen, daß dieser Fürst trotz seines vortrefflichen Aussehens mit dem milden Feuer seiner Augen, der kühnen und geistsprühenden Stirn und dem ehrfurchtgebietenden weißen Bart ein Greis ist und den Anstrengungen, wie sie das Abhalten von Proben und oft zweier an einem Tag erfordert, kaum noch gewachsen sein dürfte. Hierzu ist ein bedauerliches Ohrenleiden gekommen, das den hohen Herrn zwingt, seinen Platz in der hart an der Bühne gelegenen Loge nicht zu verlassen, wenn er dem Dialog mit voller Deutlichkeit folgen will, während er sonst gewohnt war die Proben von seinem Sitz in der Mitte des Parquets zu leiten. Er erinnerte sich der Zeiten, in denen er Männer wie Bodenstedt und Bülow an sein Institut zu fesseln wußte und beschloß ihm in Paul Lindau wieder eine Persönlichkeit von regem literarischen Schaffen, großer dramaturgischer

Erfahrung und persönlicher Beliebtheit zuzuführen, denselben Lindau, der im Lauf der Jahre aus einem der entschiedenen Gegner der „Meininger“ zu einem ihrer größten Bewunderer geworden ist. Lindau hat die Ernennung zum Intendanten des Hoftheaters in Meiningen angenommen, weil es ihn reizen mochte, einmal die Summe alles dessen zu ziehen, was er durch seine langjährige Beschäftigung mit der Bühne innerhalb und außerhalb Deutschlands an Kenntnissen und Urtheilen in sich aufgenommen hat. Er ist von dem Studium des französischen Theaters ausgegangen, das in den sechziger Jahren die gebildete Welt geradezu beherrschte und überwiegend die größten Talente, sowohl im dichterischen Schaffen wie in der Bühnendarstellung, aufwies. Dann begann Lindau in unserem Vaterlande eine ausgebreitete kritische und dramaturgische Thätigkeit, die ihn auf Grund seiner eigenen Stücke mit allen maßgebenden Direktoren, Autoren und Schauspielern in nahe, zum Theil innige, freundschaftliche Beziehungen brachte. Dabei lernte er die Klaviatur des Theatertreibens vor und hinter den Kulissen auf's Genaueste kennen. Er erinnerte sich einer Fülle der schönsten und großartigsten Leistungen, deren die Bühne überhaupt fähig ist und wußte, unter welchen inneren und äußeren Bedingungen sie sich herstellen lassen. Dennoch würde er gezögert haben, eine Arbeitsbühne, selbst im großen Stil, wie sie eine Großstadt braucht, zu übernehmen. Meiningen besitzt ein Theater, in dem nur zwei Mal in der Woche gespielt wird. Der Zuschauerraum ist klein und dürfte nicht mehr als fünf- bis sechshundert Personen umfassen. Dagegen ist der Bühnenrahmen ungefähr von derselben Breite und Höhe wie im „Deutschen Theater“ in Berlin und von solcher Tiefe, daß sich perspektivische Wirkungen wundervoller Art leicht ausführen lassen. Die Spielzeit dauert nur etwa acht Monate und von diesen war Lindau vom Oktober bis Ende März für das Theater verpflichtet, während ihm die übrige Zeit zu literarischen Arbeiten frei blieb.

Die Eröffnungsvorstellung, die im Oktober 1895 stattfand, hatte die herzogliche Familie veranlaßt, ihren Herbstaufenthalt auf Schloß Altenstein für einen Tag zu unterbrechen und nach Meiningen hinüberzufahren, während sämmtliche Plätze im Hause

schon mehrere Tage vorher begehrt waren. Der neue Intendant führte sich sowohl als dramatischer Schriftsteller wie als Regisseur erfolgreich ein. In jener Eigenschaft brachte er sein neues einaktiges Schauspiel „Die Venus von Milo" zur Aufführung, das bereits in Dresden mit durchschlagendem Erfolge gegeben worden war. Der geistvolle Schilderer des modernen Gesellschaftslebens hat sich darin einem antiken Stoff zugewendet, zu dem er, seiner eigenen Mittheilung zufolge, die erste Anregung einem theatralischen Jugendeindruck in Paris verdankt. Er sah damals im „Odeon" ein Stück, das ebenfalls den Titel „Die Venus von Milo" führte. Eine Scene, die Zertrümmerung der Statue durch Praxiteles, der als Schöpfer dieses herrlichen Standbildes angenommen wurde, machte damals einen tiefen Eindruck auf ihn. Er mußte oft daran denken, und sie gab ihm die Idee zu seinem neuen Stück, das im Uebrigen völlig sein geistiges Eigenthum ist. Wir haben das Schauspiel einige Wochen später auch im Berliner Lessingtheater zu sehen bekommen. Es zeigte sich, daß „Venus von Milo" auch bei der Aufführung in Meiningen einen vortrefflichen Eindruck gemacht hat, sowohl wegen der dichterischen Vorzüge der Arbeit, in welcher die reife Meisterschaft des Skopas neben dem genial einherstürmenden Jünglingsdrang des Praxiteles und dem selbstgefälligen Dilettantismus eines Agathon kunstvoll unterschieden ist und ein Liebeskonflikt zu versöhnendem Ausgang gebracht wird, die wegen der reichen, stimmungsvollen Inscenirung und der trefflich durchdachten Aufführung. Molière's „Tartüff" in der Fulda'schen Uebersetzung beschloß diesen Abend, an dem sich Fräulein Pospischill in zwei Rollen, als Klytia in der „Venus von Milo" und als Elmire im „Tartüff" erfolgreich betheiligte. Da eine Reihe älterer und neuerer Autoren mit ihren Dramen herangezogen worden sind, durften sich die Meininger von ihrem neuen Intendanten jedenfalls eine Anzahl interessanter Bühnenaufführungen versprechen, von denen auch auf die größeren Theater Deutschlands werthvolle Anregungen ausgegangen sind.

Vier Jahre hindurch hat Lindau seine Thätigkeit als Intendant des Meininger Hoftheaters mit Geschick und Erfolg ausgeübt. Anfänglich schien es als ob es ihm möglich sein würde,

mit Unrecht vergeſſene Dramen an dieſer Stätte wieder zur allgemeinen Anerkennung zu bringen und jüngeren Dichtern als Sprungbrett zu dienen. Es zeigte ſich aber bald, daß die Bühne vom Hauptverkehr zu weit entfernt liegt, um ſelbſt einen kleineren Kreis von Theaterfreunden zu häufigerem Beſuch der Vorſtellungen anzuregen. Meiningen konnte bei dem künſtleriſch empfindenden Theil des geſammten deutſchen Publikums freundlicher Aufnahme ſicher ſein, aber keinen Gegenbeſuch erwarten. So ſchied auch Paul Lindau im März 1899 aus ſeiner Stellung, um als unabhängiger Schriftſteller in Berlin weiter zu leben. Damit dürfte die Geſchichte des Meininger Hoftheaters, die an Ehren und Erfolgen ſo reich iſt, vermuthlich für immer geſchloſſen ſein, denn ſeine künſtleriſchen Thaten ſind an das edle Wollen und Vollbringen des Herzogs gebunden, deſſen erſter ſiegreicher Berliner Feldzug bereits ein Vierteljahrhundert zurückliegt und der jetzt ſelbſt im einundſiebzigſten Lebensjahre ſteht. Die Bühne iſt die Welt des Scheins, einerſeits das Spiegelbild des unendlich ausgeſtalteten Lebens, wie es ſich in den Werken unſerer großen dramatiſchen Dichter ausdrückt, andrerſeits die Stätte oberflächlicher und gedankenloſer Zerſtreuung und des niederen Sinnenkitzels und Geſchäftstreibens. Mit dieſem Inſtrument, das zugleich eine edle Himmelsgabe und ein gefährliches Teufelswerk iſt, je nachdem man es betrachtet und handhabt, laſſen ſich die höchſten und die niedrigſten Wirkungen auf die Phantaſie des Publikums hervorbringen. In dem Alltagsgetriebe des Theaters tauchen immer wieder die ſchlimmen Geiſter des Schlendrians, der Eitelkeit und Oberflächlichkeit auf, die von vornehmer Geſinnung und ernſter Arbeit Nichts wiſſen wollen. Gegenüber dem ſchlaffen und zuchtloſen Weſen, das in der Mitte der ſiebziger Jahre bei uns eingeriſſen war, trat der Herzog von Meiningen nicht nur als fürſtlicher Gönner und Wohlthäter der Kunſt, ſondern als hervorragend ſchöpferiſche Begabung auf, die das Weſen der Bühne von Grund aus reformirte und ihr mit dem feinſten Verſtändniß für dichteriſche Schönheiten und ſceniſche Wirkungen den verloren gegangenen Adel wieder zurückgewann.

Adolph l'Arronge.

Wenn Jemand den Schauplatz, auf dem er den ersten unsicheren Schritt zur Anerkennung des Publikums that, nach einem Vierteljahrhundert als einflußreicher Mann und im Vollbesitze der Kraft wieder betritt, können alle äußeren Ehren und Auszeichnungen kaum so viel bedeuten, wie das Gefühl der Genugthuung, daß dies Alles dem eigenen Fleiß und Talent entsprungen sei. Als Adolph l'Arronge mit zweiundzwanzig Jahren Kapellmeister im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater war und die einaktige Operette „Gespenster" aufführen ließ, besaß er außer seiner Jugend Nichts, was den Leuten auffallen konnte. Er war nur ein ganz kleines Rad in dem großen theatralischen Getriebe und Niemand mochte ihm eine Zukunft geben. Als fünfundzwanzig Jahre verflossen waren, zeigten uns dieselben Bretter den Autor als einen unserer beliebtesten Schriftsteller, der seinem Namen weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus einen guten Klang verliehen hat, als erfolgreichen Bühnenleiter, dem im Deutschen Theater eine erlesene Künstlerschaar treu zur Seite stand, als schaffensfrohen Mann auf der Höhe des Lebens, endlich als glücklichen Familienvater, den auch in seinen vier Wänden der Erfolg freundlich angelächelt hat. Das war viel auf einmal und l'Arronge hatte ganz Recht, wenn er den Dank für das Empfangene in die Form eines Versprechens kleidete, im Ringen und Schaffen auch für die Folgezeit nicht ermatten zu wollen. L'Arronge fühlte sich jung genug, um neue Pläne zu machen und seine Kraft an Aufgaben zu erproben, die er sich bisher noch nicht gestellt hatte.

Als die Idee auftauchte, den erfolgreichen Dramatiker, dem wir so viele fröhliche Abende zu verdanken haben, ein Mal zum Zuschauer zu machen und vor ihm das Schauspiel seines Jubiläums zu insceniren, mußte man vor Allem daran denken, mit welcher Ausschließlichkeit er sich sein ganzes Leben lang dem Theater gewidmet hat. Der Theaterteufel läßt bekanntlich Niemanden, der sich ihm ergeben hat, wieder los, er zerrte auch in l'Arronge den inneren Menschen auf jede nur denkbare Art hin und her und ließ ihn das erdrückende Gefühl, als Unbekannter der Oeffentlichkeit gegenüberzustehen, nur zu lebhaft empfinden. Eine Weile hat er gerade so wie wir Alle auf seinem Platz im Zuschauerraum gesessen und den Bühneneindruck als lediglich Empfangender in sich aufgenommen, aber in ihm, dem Sohne eines beliebten Komikers, rührte und regte sich das Theaterblut und Schritt für Schritt ist er den Coulissen immer näher gekommen. Als Musiker und Schüler des Leipziger Konservatoriums nahm er zuerst den Platz am Dirigentenpult ein, den Blick auf seine Kapelle und auf die Prosceniumslampen gerichtet, dann wurde er kühner und suchte als „Dichterkomponist" die fremde Form mit einem eigenen Inhalt zu erfüllen, ging von der Operette zur Posse, von dieser zum Volksstück und Lustspiel über, lernte als Regisseur und Direktor das Theaterleben noch weiter und bis in die geringsten Einzelheiten kennen und stand sogar bei der Wiener Aufführung von „Hasemann's Töchter" in der Rolle des Körner für einen plötzlich erkrankten Schauspieler selbst auf den Brettern. So tritt uns in l'Arronge eine Art Universaltalent für die Bühne entgegen, das bis zu einem gewissen Grade Alles kann, weil ihm diese Welt wie seine Tasche bekannt ist, weil er ihre Sprache schon als Kind erlernt hat und in ihren Formen und Anschauungen groß geworden ist.

Zwei Momente sind es aber, die sich aus dieser vielgestaltigen Thätigkeit vor Allem herausheben: der Bühnenautor und der Bühnenchef. Von diesen beiden sollte uns bei dieser Gelegenheit eigentlich nur der erste beschäftigen, aber man kann von dem einem nicht reden, ohne des anderen zu gedenken, denn thatsächlich beruht das Schaffen l'Arronge's im innersten Kern auf

einer beſtändigen Wechſelwirkung zwiſchen literariſcher und praktiſcher Thätigkeit für's Theater. Er iſt nicht dazu geſchaffen, ſich auf lange Zeit in ſeine Studirſtube einzuſchließen und höchſtens ein Mal bei den Proben ſeiner Stücke auf die Bühne zu kommen. Er braucht vielmehr für ſeine Phantaſie den unmittelbaren Verkehr mit Stücken und Schauſpielern. Als erfahrener Mann trägt er ein ganzes Repertoir mit ſich im Kopfe herum und es iſt ihm immer wichtiger erſchienen, etwas Lebensfähiges zu ſchaffen als um jeden Preis originell zu ſein. Als er noch unbefangen mit der lockeren Form der Berliner Poſſe wirthſchaftete, hat er ſich gern mit Anderen zuſammengethan, ſpäter haben ihn die moraliſirende Richtung Iffland's die ſentimentale Welt der Birch-Pfeiffer vielfach beeinflußt. Wie jeder erfolgreiche Dramatiker, hat er Steine, die aus den brüchigen Gebäuden Anderer herausgefallen ſind, aufgehoben und für ſeine eigenen Bauwerke verwerthet. Von zehntauſend Menſchen, die über den drolligen Kutſcher Lubowsky im „Dr. Klaus" lachen, hat auch nicht Einer die geringſte Ahnung, daß der Scherz mit dem „Sogenannten" ſchon viel früher, nämlich von dem Wittenberger Gaſtwirth Euſebius Hühnchen in Moſenthal's „Deutſchen Komödianten" gemacht wurde. Aber das Korn, welches dieſes Hühnchen gefunden hat, iſt doch erſt bei l'Arronge zu einer erfreulichen humoriſtiſchen Saat aufgegangen, um tauſendfältige Frucht zu tragen. Für das Theater iſt das Geſtalten weit wichtiger als das Erfinden, es kommt vor Allem darauf an, daß man die Ideen, woher ſie auch geflogen kommen mögen, feſthalten und ausführen kann. In dieſem Sinn hat unſer Jubilar entſchieden reformatoriſch gewirkt, indem er es verſtand, aus der niederen dramatiſchen Form immer die höhere zu entwickeln und endlich von „Dr. Klaus" bis zu dem „Weg zum Herzen" dem deutſchen Familienluſtſpiel eine neue und würdige Stätte zu bereiten. Daß dieſes Streben innerhalb einer veredelnden Richtung nicht beliebig weit fortgeſetzt werden kann, mag den Dichter ſeine „Loreley" gelehrt haben. Wer endlich die Kunſtgattung gefunden hat, die ſeinem Talent entſpricht, hat weit mehr die Aufgabe, innerhalb dieſer Form fortzuſchreiten und ſich zu vertiefen als auf's Ungewiſſe

zu hoffen. Immer aber ist es der Wechsel von Eindrücken gewesen, die das tägliche Brod des Theaters bilden, wodurch l'Arronge zu dramatischem Schaffen angeregt wurde, wie er andrerseits auch als Direktor nicht ohne Vorliebe und Abneigung einzelnen Richtungen gegenüber steht. Er steckt zu sehr in seiner eigenen literarischen Individualität, als daß er den Ehrgeiz eines Maurice und Laube besitzen sollte, neue Talente für die Bühnenproduktion heranzuziehen und für sie, selbst einer zögernden Theilnahme gegenüber, muthig einzutreten. Aber die Zeit mußte kommen, in welcher er einsah, daß sich der Rang jedes Theaters wesentlich auch nach dem richtet, was es für die Befreiung und Belebung des todten Bühnenmanuskripts innerhalb absehbarer Grenzen thut. So trug er schließlich ebenfalls der neueren dramatischen Produktion mit Stücken wie Hauptmann's „Einsamen Menschen" und „Collegen Crampton" in erfolgreicher Weise Rechnung.

Wie ein alter Sorgenstuhl, dessen Beine nicht mehr ganz fest stehen, den aber Tischler und Tapezier so weit in Ordnung gebracht haben, daß er seinen gewohnten Platz in der guten Stube auf einige Zeit wieder einnehmen kann, so ungefähr berührte die Aufführung des „Dr. Klaus" zuerst im Deutschen Theater bei der Jubiläumsfeier des Autors 1886, wo Dr. Förster mit voller Behaglichkeit und Natürlichkeit die Titelrolle spielte wie 1895 im Schauspielhause, wo sie auf Herrn Keßler übergegangen war. „Herzlich Willkommen!" schienen die vergnügten Gesichter des Sonntagspublikums dem brummigen und doch so herzensguten Arzt zuzurufen, den die Patienten keine Nacht ruhig in seinem Bett schlafen lassen, der die Reichen, wenn er ihnen auf dem Ball begegnet, an das fällige Honorar erinnert und es den Armen ganz erläßt, der das Goethe'sche Wort „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist!" zur Wahrheit macht und schließlich bei sanft schmelzenden Adagioklängen, während die Andern vergnügt tanzen, seinem Töchterchen erzählt, weshalb er in seinem Beruf und seiner Lebensanschauung so und nicht anders geworden ist. Im Herbst 1878 machten wir die Bekanntschaft des muntern Stückes, das l'Arronge zu einer Zeit schrieb, als

ihm das Leben im Hinblick auf seine immer größer werdende Familie und seine unergiebige Theaterdirektion in Breslau garnicht komisch vorkam. Im Wallnertheater, wo man immer aus der Hand in den Mund lebte, waren die Aussichten der eingereichten Stücke keine rosigen. Lebrun wollte für sich eine gute Rolle und für seine Bühne ein wirksames Lustspiel haben und bat den Verfasser von „Mein Leopold" und „Hasemann's Töchter", ihm ein solches zu schreiben. Mit einer Anzahl leerer Blätter reiste l'Arronge im Sommer 1878 nach Sylt, und als er wieder nach Berlin zurückkehrte, waren sie alle vollgeschrieben, und auf dem ersten Blatt stand mit großen Buchstaben „Des Goldschmieds Töchterlein". Aber der Titel gefiel ihm nicht und er wurde alsbald in den kürzeren und bequemeren „Dr. Klaus" umgeändert. Der Erfolg war am ersten Abend durchaus nicht zweifellos. Er gerieth sogar im letzten Akt, als der alte Juwelier Griesinger mit einem leichten Spitz auftrat, ernstlich ins Schwanken und befestigte sich erst bei den Wiederholungen, nachdem diese gefährliche Scene gestrichen worden war. Seitdem ist „Dr. Klaus" das populärste Stück des beliebten Volksdichters geworden, und es wäre mehr als überflüssig, wenn wir uns jetzt, nachdem es vom Wallnertheater zum Deutschen Theater und von hier aus ins Schauspielhaus gezogen ist, nochmals ausführlich mit ihm beschäftigen wollten. In Breslau kennt Jedermann das Original zum Dr. Klaus, den tüchtigen Dr. Asch, einen Freund des Dichters, dem damals die über ihm tanzenden Paare nächtlicherweile in derselben Weise die „sogenannte" Krone in Bewegung setzten, wie es im zweiten Akte des Lustspiels geschieht.

Die Verpflichtung, als Direktor eines Theaters für die tägliche Unterhaltung der Menge zu sorgen und für die Gedanken Anderer beim Insceniren der Stücke sein Bestes hingeben zu müssen, hat schon manchem lustigen Vogel die Schwingen mit Blei beschwert. Sie schien auch Adolph l'Arronge, während er das Deutsche Theater leitete, ab und zu in einen müden Mann verwandelt zu haben. Die kurze Ruhezeit, die er sich gönnte, hat ihn aber wieder frisch und schaffenslustig gemacht. Während er im Winter in Italien war, kehrten seine Gedanken immer

lebhafter nach seiner deutschen Heimath zurück und Angesichts der Farbenpracht des Südens sehnte er sich nach den Nebeln und der Nüchternheit der märkischen Landschaft, nach der Kraft und Gesundheit ihrer Bewohner. Er that dabei den Schritt von der Stadt zum Lande und ließ Berlin nur von weitem als den bedeutungsvollen Mittelpunkt gelten, der seine politischen und sozialen Ideen strahlenförmig bis in das entfernteste Dorf entsendet.

Was die Arbeiten dieses Schriftstellers vor Allem zu einem schätzenswerthen Besitz der modernen Bühne macht, ist der Sinn für volksthümliche Figuren, die glückliche Mischung von gesundem Humor und leichter Sentimentalität, die bewußte Einkehr in das deutsche Familienleben. Diese Iffland'sche Ader pulsirte in seinen letzten Stücken schwächer, aber sie schrumpfte niemals ganz zusammen und sie zeigte in seinem neuen Schauspiel „Pastor Brose", das im April 1895 im Deutschen Theater in Scene ging, wieder frisches Blut. Ein Pastorenheim wird uns darin vorgeführt, wie es von Alters her durch die deutsche Literatur wandelt und wie wir es Alle ein Mal, wenn auch nur in Umrissen, kennen gelernt haben. Der Geistliche ist ein Mann in vorgerückten Jahren, der seine Würde mit dem Talar nicht auszieht, sondern auch zu Hause noch etwas von der Feierlichkeit hat, die ihn auf der Kanzel und dem Altar so wohl kleidet. Aber dieses salbungsvolle Wesen ist keineswegs Schauspielerei, sondern dahinter steckt die echte Frömmigkeit und Menschenliebe, die nur auf die Probe gestellt zu werden brauchen, um sich zu bewähren. Beschränkt sich eine solche fromme Seele in ihrer Entwickelung auf ein paar Dörfer, auf den Verkehr mit Leuten, von denen keine Bildungsanregungen ausströmen, so gehen einem solchen Geistlichen allmälig die großen und hohen Gedanken aus. Aber er bleibt selbst dann ein treuer Hüter seiner Gemeinde, die er sorgend liebt und in allen Bedrängnissen zu unterstützen sucht. Ein solcher Landgeistlicher ist auch der Pastor Brose, immer für das Seelenheil der ihm anvertrauten Landbewohner bedacht, immer auf dem Sprung, bei Wind und Wetter zu einem armen Sünder zu eilen, um ihn durch Gebet und Zuspruch zu trösten.

Um dieſe Figur konnte der Dichter bequem eine Anzahl anderer volksthümlicher Charaktere gruppiren, deren theatraliſcher Wirkung er als bühnenkundiger Mann ſchon im Voraus ſicher war und die eine Art ſeeliſchen Konflikts in das Herz des Paſtors hineintragen konnten. Denn ein ganz glücklicher Landpfarrer wäre leicht eintönig und unintereſſant geworden, während dieſer Paſtor Broſe der Träger des Stückes werden ſollte, daher auch innerlich beſonders reich ausgeſtaltet werden mußte. L'Arronge gab ihm eine gute brave Frau, die aber geiſtig unter ihm ſteht, und einen Sohn, der zwar ebenfalls zum Kanzelredner beſtimmt iſt, aber die Pfade reiner und beſcheidener Menſchenliebe längſt verlaſſen, ſich an einen reichen Gutsbeſitzer herangedrängt hat und ihm bei ſeinen Parteibeſtrebungen nicht nur als Agitator und Volksredner dient, ſondern auch ſeine Tochter als Lohn zu erhalten hofft. Der Kandidat Hermann Broſe hat in Berlin ein junges Mädchen kennen gelernt und ſich mit ihr verlobt, ſeine Braut aber, weil er ſie für mittellos hielt, als er den Goldfiſch kennen lernte, ſchnöde verlaſſen. Er iſt gewiſſenlos genug, ſeine Streberlaufbahn fortzuſetzen, obwohl er mit der Getäuſchten im Hauſe ſeines Vaters, wo ſie ſich aufhält, mehrfach zuſammenkommt. Schließlich überwirft er ſich aber mit dem Gutsbeſitzer, ſieht die Ausſichten auf die erwartete Partie ſchwinden und kehrt zu ſeiner früheren Braut zurück, nachdem er über deren Vermögenslage Günſtiges gehört. Aber das Mädchen hat bereits einen tüchtigen Mann gefunden und weiſt den verſpäteten Antrag zurück. Hermann Broſe iſt ſeinen Eltern über den Kopf gewachſen, er hat ſich als girrender Karrieremacher zwiſchen zwei Stühle geſetzt und entzieht ſich ſchließlich in dem trüben Dunſt der Parteiagitation unſeren Blicken.

L'Arronge bringt ein köſtliches Exemplar aus der Klaſſe der unzufriedenen Landwirthe auf die Bühne, einen jener hochnäſigen monocletragenden Patrone, die immer ſo auftreten, als ob der Staat nur ihretwegen da wäre. Paſtor Broſe ſagt von ihnen, daß er für die Noth ſolcher Leute kein Verſtändniß habe, ſo lange ſie noch in der Lage wären, über ihre Noth beim Champagner zu klagen. Ein anderes Mal ſetzt er ſeinem Sohn den

Beruf des Geiſtlichen auseinander, der nicht darin beſtehe, die Parteien aufeinander zu hetzen, ſondern das Wort Gottes zu verkünden und ſich des Evangeliums der Liebe zu erinnern. Endlich taucht im letzten Akt ein armer alter jüdiſcher Hauſirer auf, der darüber klagt, daß man ſeinen Glaubensgenoſſen in einer Volksverſammlung das Vaterland abgeſprochen habe, während doch ſein Sohn für Kaiſer und Reich im Franzoſenkriege gefallen ſei. Bei all dieſen Wendungen des Dialogs nahm das Publikum mit großer Wärme für die Anſichten Partei, die der Autor ſeinen Figuren in den Mund gelegt hatte und die ſeiner eigenen Ueberzeugung entſprechen dürften. Die Vorſicht, die l'Arronge bei der Berührung dieſer Zeitfragen bekundet, iſt ebenſo rühmenswerth wie das Kernige und Treffende ſeiner Ausführungen.

Die dramatiſche Anlage des Stücks iſt ſo einfach, wie nur irgend denkbar. Die ſitzengebliebene Braut findet einen jungen Chemiker, der ſie ſchon früher heimlich geliebt hat und wird an ſeiner Seite glücklich. Dieſer Chemiker, Hans Kramer, und ſein Vater, Julius Kramer, der Schmied, bilden ein Paar Prachtfiguren und ſind dem Dichter beſonders geglückt. Hans iſt als Soldat eingezogen und ſieht in der Uniform ſo ſchmuck aus, daß die Mädchen im Dorfe ſtehen bleiben und dem hübſchen Burſchen nachblicken. Schon im erſten Akt rettet er dem Schulmeiſter aus der Scheune, die in Brand gerathen war, eine Kuh. Dann macht er eine Erfindung und bekommt eine Anſtellung, die ihm das Heirathen ermöglicht. Sein ſchönſter Charakterzug iſt aber ſeine Liebe zum Vater, dem Schmied, mit dem er wie mit einem zärtlich geliebten Bruder verkehrt. Er ruft ihn immer nur beim Vornamen, treibt mit ihm harmloſen Scherz, liebt ihn aber in Wahrheit abgöttiſch, geradeſo wie der Alte das Feuer auf dem Herde ausgehen und den Hammer liegen läßt, wenn er dem Sohne nachlaufen kann. Die Scenen zwiſchen Vater und Sohn und die darauf folgende Liebesſcene zwiſchen dem jungen Kramer und dem verlaſſenen Mädchen bilden den dritten Akt, der uns, ſo einfach er auch iſt, der beſte des Stückes zu ſein ſcheint. Hier brechen der friſche Humor, die Herzenswärme und der geſunde

Menſchenverſtand des Dichters am lebhafteſten durch. Freilich wurde l'Arronge namentlich in dieſen Scenen von der Darſtellung in wirkſamſter Weiſe unterſtützt. Herr Niſſen als Schmied entwickelte eine in Ruß gehüllte Gemüthlichkeit und Vaterfreude, die im Schurzfell ebenſo unwiderſtehlich war wie im Sonntagsrock, und Herr Kainz ſah als Soldat ſo luſtig und unternehmend aus, ſpielte ſeine Lebensſcene ſo friſch, herzlich und überzeugend, daß der Beifall nach dieſen Auftritten ſich mit voller Unmittelbarkeit entwickelte.

Man wird fragen, ob der Dichter von der naturaliſtiſchen Bewegung, die ſich vor ſeinen Augen auf dem Theater vollzogen hat, ganz unberührt geblieben iſt. Darauf läßt ſich nur antworten, daß ſich in ſeiner Weltanſchauung Nichts geändert hat. Zu ſeinem Ruhm muß man ihm aber nachſagen, daß er der Sentimentalität nicht mehr ſo große Zugeſtändniſſe wie früher gemacht, vielmehr die melodramatiſche Rührung meiſt geſchickt überwunden und in Humor umgeſetzt hat. Einzelne Längen im Dialog laſſen ſich mühelos herausbringen. Das Ganze iſt in der Charakteriſtik ſchärfer und einheitlicher als ſonſt bei l'Arronge. Die einzelnen Geſtalten ſind mit ſchauſpieleriſcher Phantaſie ausgeführt und intereſſiren durchweg, ſo wenig ſpannend auch die Handlung als ſolche iſt. Herr Hermann Müller gab den Paſtor Broſe mit ſtarker, aber durchaus nicht übertriebener Charakteriſtik im Tone der Gottſeligkeit, mit ehrlich und mannhaft empfindendem Herzen, das ſich in der Erregung zum Pathos und im Zorn bis zur Grobheit aufſchwingen kann. Dieſe Figur hat der Dichter aus ſeinem geſunden volksthümlichen Empfinden geſchaffen. Sie verdient in ihrer Einfalt und Tüchtigkeit, in ihrer Beſcheidenheit und Charakterfeſtigkeit neben ſeinen Dr. Klaus geſtellt zu werden, der Pfarrer neben den Arzt, denn Beide verbinden die Sphäre der Bildung mit dem kleinen Mann und haben es grade deshalb zu einer ſo großen Popularität im Leben wie auf der Bühne gebracht.

Irgendwo, meinten die Beſucher des Schauſpielhauſes Dezember 1897 bei der erſten Aufführung von „Mutter Thiele“, müſſe ſich doch das Original zu der verſchrobenen alten Frau

finden laſſen, die Adolph l'Arronge zum Mittelpunkt ſeines dreiaktigen Rührſtücks gemacht hat. Ein Bühnenpraktiker und genauer Kenner alles deſſen, was auf dem Theater möglich und wirkſam iſt, wie dieſer Dichter, der in ſeinen Luſtſpielen ſo oft perſönliche Eindrücke und Erinnerungen erfolgreich verwerthet hat, ſpinnt in ſeinen Figuren keine grauen Fäden, erfindet keine Probleme beim Licht der Studirlampe und überfällt uns nicht hinterrücks mit ſentimentalen Anwandlungen. Die Alte, die als Berlinerin geſchildert wird, muß doch unter uns leben, etwa in der Gegend NO. zwiſchen dem Friedrichshain und dem Viehhof, in dem Meer von Häuſern, wo man nicht viel Zeit hat zu unnützen Gedanken, ſondern die Hände fleißig rühren muß um vorwärts zu kommen, und von den vornehmen Gewohnheiten des Thiergartenviertels nicht allzu viel weiß. Aber die Zuſchauer ſahen während des ganzen Abends ihre Nachbarn oder die unbeſetzten Plätze neben ſich an, nahmen Alles, was ſie von den Eigenthümlichkeiten des Berliner Lebens wußten, zuſammen und ſuchten ihre Erfahrungen mit dem Schauſpiel von l'Arronge in Einklang zu bringen. Eine Verſtändigung wurde aber nicht erreicht. Es lag wie eine Wolke auf dem ganzen Stück, und immer wieder fragte man ſich, was der Autor denn eigentlich beabſichtigt habe. Er wollte eine gerührte und rührende Mutter ſchaffen und hat eine ſchwachſinnige Alte charakteriſirt, der man in irgend einem Aſyl einen ſorgloſen Lebensabend wünſcht. Mutter Thiele iſt nämlich in ihrem Seelenleben verkehrt veranlagt. Was jeder andern alten Frau Freude macht, erpreßt ihr Thränen, und worüber ſie zum Schluß glücklich iſt, würde jede andere Mutter bekümmern. Sie hat einen Sohn, einen liebenswürdigen, fleißigen Menſchen, einen Doktor der Medizin, der auf dem beſten Wege iſt, ſeiner Wiſſenſchaft erfolgreich zu dienen und ein glücklicher Ehemann zu werden. Er iſt in einer adligen Familie gut aufgenommen worden, wo es gediegen und anſtändig, aber durchaus nicht übertrieben großartig hergeht, und die wohlerzogene einzige Tochter, die ihn liebt, bringt ihm ein kleines Kapital in's Haus. Mutter Thiele, freuſt Du Dich darüber nicht von Herzen? Bewahre, ſchluchzt die Alte, mein Sohn wird

mir ja durch all dieſe vornehmen Gewohnheiten entfremdet. Er iſt ein gelehrter Herr, der viele hundert Bücher geleſen hat, und ich verſtehe nicht ein Mal das erſte beſte Fremdwort in der Zeitung. Er verbraucht ſo viele Plätthemden, wenn er in Geſellſchaft zu Geheimraths geht, und giebt manchmal bis zu einer Mark Trinkgeld, während ich die Groſchen zuſammenhalte, denkt die Alte weiter. Mutter Thiele, möchten wir ihr zurufen, ſein Sie nicht närriſch und machen Sie Ihrem braven Jungen nicht das Leben ſchwer durch Ihr kindiſchen Krakehlen. Er iſt ja ein wahrer Goldbengel, dem ſchon in frühen Jahren das unſchätzbare Glück einer verſtändnißvollen Lebensgefährtin zu Theil wird und der in zwei bis drei Jahren ein vielbeſchäftigter Arzt oder ein Profeſſor mit dem Einkommen eines Miniſters ſein wird. Schlechter Troſt für die gute Frau! Ihr Vater hat eine Leihbibliothek gehabt, und ihr Mann, der eigentlich auch ſtudiren ſollte, iſt unterwegs hängen geblieben und nur expedirender Sekretär in irgend einem Reichsamt geworden. Aber Beide waren viel gebildeter und geſcheidter als ſie, und dies Mißverhältniß hat ihr das Leben verbittert. Nun ſoll auch ihr Sohn geiſtig und geſellſchaftlich ſo hoch hinaus, daß ſie nichts von ihm hat? Das würde ſie nicht ertragen.

Kann man allem Natürlichen, Einfachen und Menſchlichen ärger in's Geſicht ſchlagen, als es l'Arronge mit dieſer Figur gethan hat? Es iſt eine Geſtalt wie aus Dunſt zuſammengeballt, ein wunderliches Etwas, das in der leeren Luft ſchwebt. Wenn ein Mütterchen es erlebt, daß ihr Sohn die Pepinière beſucht, ſo iſt die Frau ſelig und ſieht ihn ſchon im Doktorwagen vor den Thüren der reichen Leute halten. Hat ihr Sohn Jura ſtudirt, ſo wird ſie davon träumen, daß er ſpäter als Regierungsrath mit vielen hohen Herrſchaften verkehrt. Aber grämen ſollte ſie ſich, weil ſie nicht Alles verſteht, was ihr Herzblatt treibt und böſe darüber ſein, wenn er ſich ein Mal den Gänſebraten am Sonntag nicht bei ihr, ſondern bei Leuten ſeiner Bildung und ſeines Verkehrs ſchmecken läßt? Ja, wenn man der guten Frau noch irgendwie rückſichtslos begegnete, wenn man ſie es merken ließe, wie ſehr ſie hinter ihrer Zeit und allem Vernünf-

tigen zurückgeblieben iſt! Aber ſie wird von allen Seiten wie ein rohes Ei behandelt, jede ihrer eingeroſteten Anſichten findet ein geduldiges Ohr. Der Sohn hängt an ihr mit reinſter kindlicher Liebe, und eine Pflegetochter, die ſich bei ihr aufhält, ſucht ſie aufzufriſchen und zu erheitern. Als ſie von der Verlobung ihres Sohnes mit dem adligen Fräulein hört, nimmt ſie Hut und Mantel und platzt bei den Eltern des Mädchens mit den Manieren einer Hökersfrau, die den rückſtändigen Betrag für Erbſen und Kohl einkaſſiren will, hinein. Man redet ihr liebevoll zu, während ſie poltert, ſie kramt ihre ganze Lebensgeſchichte aus, und Niemand verzieht das Geſicht zum Lachen. Wie ſie fortgehen will, holt man ihr, da es fürchterlich regnet, eine Droſchke und bezahlt auch noch den Kutſcher. Allein Mutter Thiele patſcht lieber durch Schmutz und Regen, als daß ſie von ſolchen Leuten eine Droſchke annimmt. Im dritten Akt feiert das junge Paar Hochzeit. Aber Mutter Thiele iſt nicht dabei, ſondern bläſt beim Schein der Lampe mit ihrem Pflegekind Trübſal. Iſt das eine Welt, wo ſich die Kinder verheirathen, ohne die Mutter bei der Hochzeitstafel um ſich zu ſehen, wo ſie gleich nach der Trauung auf die Reiſe gehen! Während die Frau ſich in ihren Gram immer mehr verbeißt, tritt das junge Paar in das Zimmer ein. Nimmermehr kann es ſich ſeines Glückes erfreuen, ohne die Mutter geſehen zu haben. Und nun wird eine Rührung ohne Ende abgewickelt. Zoll um Zoll rücken die Empfindungen dieſer Menſchen an einander. Der Sohn küßt der Mutter gedemüthigt die Hand. Die junge Frau kniet vor ihr nieder. Es giebt eine ſchöne Gruppe, und ab und zu ſchmettert die Empfindſamkeit der Zuſchauer mit ſchrillen Tönen dazwiſchen, die aus Taſchentüchern herausgeholt werden. Wir blicken an die Decke des Hauſes, ob denn der Vorhang noch nicht bald fallen werde. Es dauert noch fünf, es dauert noch zehn Minuten, denn nun fängt Mutter Thiele erſt recht zu ſchluchzen an. Sie umarmt bald den Sohn, bald die Schwiegertochter. Sie verlangt Liebe und nochmals Liebe und zum dritten Mal Liebe, bis die Gardine ſchließlich ein Einſehen hat und Alles verdeckt.

Wir Alle sind l'Arronge zu Dank verpflichtet, denn er hat uns viele glückliche, harmlos vergnügte Stunden geschenkt. Aber so weich durfte er nicht werden, daß die Thränen ihm die Brille benetzen und ihm Alles wie im Nebel vor den Augen schwankt. Was mag ihm nur bei all dem wirren, weichlichen, wolkigen Stoff, aus dem er seine Mutter Thiele zusammengerafft hat, vorgeschwebt haben? Vielleicht eine Art Märchentante nach dem Vorbild des Gensichen'schen Stückes, eine alte Frau, die in dem fein Bekümmerten und Weltabgeschlossenen ihres Wesens trotz aller Beschränktheit unsere Sympathie erweckt. Dann hätte er schon warten müssen, bis dem Schauspielhause wieder eine Frau Frieb-Blumauer ersteht, die Rührung und Humor mit vollendetem Takt künstlerisch zu verflechten weiß. Frau Schramm ist als komische Alte eine unschätzbare Schauspielerin, von unendlichem Humor und größter Vielseitigkeit, aber Niemand darf von ihr verlangen, daß sie den ganzen Abend mit Thränen in den Augen auf der Bühne steht, sich sentimental zerarbeitet und zum Schluß einen starken Gefühlsausbruch veranschaulicht. Unserer trefflichen Frau Schramm versagte nicht nur dies Gefühl, sondern auch die Sprache, die Sätze stolperten ihr zum Schluß, ohne von den Zuschauern verstanden zu werden, von den Lippen. Nur ein paar humoristische Bemerkungen entsprachen ihrem Naturell, das im Uebrigen durch diese Rolle völlig in Fesseln geschlagen war. Das Publikum wollte durchaus seinen alten, den lustigen l'Arronge haben und vermochte sich mit dem neuen, dem schwermüthigen, nicht zu befreunden. Nur in einer Figur schlug dem Dichter des „Doktor Klaus" die so frisch pulsirende Lustspielader, bei der Charakteristik eines pensionirten Kanzlisten, der bei Mutter Thiele ein seltsames Schmarotzerleben führt, mit der Alten Damenbrett spielt, wenn sie Lust hat, sich überall, wo er garnicht hingehört, wichtig macht und auch die schlechten Launen der Frau geduldig erträgt. Er ißt im Hause der adligen Familie frische Feigen mit der Schale, und es treten bei ihm dieselben Krankheitserscheinungen ein wie bei Molière's eingebildetem Kranken nach dem Einnehmen der Medizin. Bei der Hochzeitstafel packt er sich die Taschen mit Marzipantorte voll, kommt mit einem Räuschchen

zu Mutter Thiele und erzählt ihr Alles, was er gehört und gesehen hat. Herr Vollmer machte aus dem skizzenhaften Entwurf dieser Rolle eine feinkomische Leistung, wie sie vollendeter nicht gedacht werden konnte, und erfand sich, als er die mitgebrachten Kuchenreste wieder einsteckte und zur Thür hinausschwankte, einen Abgang, der mit lautem Beifall aufgenommen wurde.

Immanuel Kant auf der Bühne und im Leben.

Ein sonderbarer Einfall, Immanuel Kant zum Helden eines Lustspiels zu machen! Der große Königsberger Philosoph war bekanntlich kein Stubenhocker und Pedant, sondern ein Mann von Welt, der sich sauber und vornehm kleidete, mit den ersten Männern seiner Vaterstadt in freundschaftlichen Beziehungen stand und mit klugen, besonders häuslich erzogenen Frauen gern plauderte. Er liebte satirische Schriften und erzählte gern Anekdoten. Während sein Kopf sich mit den tiefsten philosophischen Fragen beschäftigte, schlug sein Herz warm für alles Menschliche, so daß die kleinen Vorkommnisse des Alltagslebens ihn ebenso beschäftigten, wie der kategorische Imperativ. Wir können uns Kant fröhlich und guter Dinge, aber nicht als Mittelpunkt lustiger Verwickelungen denken, denen die Ueberlegenheit seines Geistes schon im Entstehen ein Ende gemacht haben würde. Die Liebe, die oft den ernstesten Menschen in einen närrischen Kauz verwandelt, hat ihm im Leben wenig zu schaffen gemacht. Kant starb als Junggeselle, weil er fürchtete, daß eine Frau die von ihm so genau beobachtete Regelmäßigkeit seiner Lebensweise über den Haufen werfen würde. Auch dabei ist also für den Humor eines Lustspieldichters Nichts zu holen. Doch halt! Wenn wir die Lebensgeschichte Kant's aufmerksam durchlesen, finden wir, daß auch dieser hartgesottene Junggeselle sich zweimal mit Heirathsgedanken trug. Zuerst dachte er an eine junge hübsche Wittwe, die zum Besuch bei Verwandten nach

Königsberg gekommen war und die er heimführen wollte. Aber er zweifelte, ob er mit seinen Mitteln würde auskommen können. Er rechnete und überlegte und kam zu keinem Entschluß, während die Wittwe sich mit einem anderen Mann verheirathete. Das andere Mal hatte Kant sein Auge auf ein junges Mädchen aus Westfalen geworfen, das als Gesellschafterin einer Edeldame in Königsberg eingetroffen war. Aber wiederum kam es zu keiner Erklärung und das Mädchen reiste in ihre Heimath zurück. Später wollte er von dem Heirathsthema überhaupt nichts mehr wissen, obwohl er die Ehe für eine sittlich nothwendige und segensvolle Einrichtung erklärte. Er verließ aber einmal sogar ärgerlich eine Gesellschaft, als man nicht aufhörte, ihm zum Heirathen zuzureden. Schließlich nahm er die Sache von der heiteren Seite, und als ihm noch in seinem siebzigsten Jahre ein Hospitalprediger mit dergleichen Vorschlägen keine Ruhe ließ und zu diesem Zwecke sogar eine eigene Abhandlung verfaßte und veröffentlichte, ergötzte sich der Philosoph bei seinen Tischgesprächen häufig daran. Kant mußte später sogar noch die Druckkosten für diese Abhandlung bezahlen.

Aus diesem kurzathmigen und nicht sehr interessanten Liebesroman scheint Heinrich Lee die erste Anregung zu seinem fünfaktigen Lustspiel „Das Examen" empfangen zu haben, das im März 1895 im Lessingtheater aufgeführt wurde. Aus der jungen Dame aus Westfalen ist Christel, ein sächsisches Gänschen geworden, das sich in der Gesellschaft der Gräfin Kayserlingk befindet, sich auf die Zubereitung des Blümchenkaffees viel einbildet, in jedem Satze „Nu äben" sagt und sich in den Kandidaten Cuntius verliebt hat, der gerade bei Kant geprüft werden soll. Wie sie ihm um den Bart zu gehen und zu schmeicheln weiß, damit er es doch beim Examen gnädig mache und sie bald die Frau des Magisters werden könne! Man sollte meinen, daß der Weltruhm Kant's und die Rektoratswürde, die er damals in Königsberg bekleidete, dem vorlauten Backfisch ein wenig mehr Respekt hätten einflößen müssen. Aber sie benimmt sich im Hause des Gelehrten wie auf dem Spielplatz und geräth außer sich, als

ſie erfährt, daß Cuntius von einem Studenten, der ihn angerempelt hat, gefordert ſei. Chriſtel will durchaus davon Nichts wiſſen, daß ſich ihr Bräutigam ſchlägt. Thue er es doch, ſo ſei es mit ihrer Liebe aus. In ihrer Verzweiflung eilt ſie noch ſpät Abends zum Profeſſor und klagt ihm ihr Leid. Am liebſten möchte ſie den böſen Kandidaten ganz aufgeben und bei dem Philoſophen bleiben, als Pflegekind, als Wirthſchafterin, als Hausfrau, was weiß ſie! Dem zweiundſechzigjährigen Profeſſor ſteigt das Blut zu Kopf. Der Gedanke an ein häusliches Glück, wie er es nie gekannt hat, beſchäftigt ihn. Er drückt dem Mädchen beſcheiden einen Kuß auf die Stirn, wird aber darüber von ſeiner Wirthſchafterin ertappt und tüchtig ausgelacht. Er läßt ſich von ſeinem Diener Lampe den Schlafrock anziehen, öffnet die Fenſterladen, blickt in die ſchwüle Sommernacht hinaus und hört die Heimchen zirpen. So ſchließt der dritte Akt. Natürlich wird der große Mann an der Naſe herumgeführt, denn als Cuntius ſich auf der Menſur tapfer geſchlagen, aber auch ſein Examen beſtanden hat, nimmt ihn Chriſtel doch und lacht den alten ſentimentalen Herrn aus.

Ueberhaupt, was muß ſich Kant in dieſem Luſtſpiel Alles gefallen laſſen! Chriſtel redet mit ihm wie mit einer Schulfreundin. Ein Wunder, daß ſie ihn nicht auf den krummen Rücken klopft und ihn bittet, er möge ſich grade halten. Cuntius ſtürmt bei ihm ein, wenn er grade Luſt hat, und deſſen Kommilitone Leineweber, der ihn gefordert hat, ein ewig angeſäuſelter, bierbäuchiger Junge mit entſetzlichen Schmarren im Geſicht, redet gar eine halbe Stunde mit Kant, ohne zu wiſſen, wen er vor ſich hat. Lampe, der Diener des Profeſſors, und Tuſch, ſeine Wirthſchafterin, ſtehen auch auf einem merkwürdig vertrauten Fuße mit ihm. Allerlei ausgegrabene Anekdoten und Königsberger Redensarten müſſen dabei die Scene beleben. Es iſt möglich, daß Kant das eine oder das andere Mal ſo zu ſeinen Leuten geſprochen hat, wie es Lee darſtellt. Daneben war er aber der klarſte und witzigſte Kopf, der größte Philoſoph des Jahrhunderts, der liebenswürdigſte Geſellſchafter. In dieſem

Luſtſpiel erſcheint er durchweg als gelehrter, gutmüthiger Simpel, dem Alle auf der Naſe herumtanzen. Was iſt aus den Tiſchgeſprächen, die Kant führte, im erſten Akt des Lee'ſchen Luſtſpiels geworden? Hat der Verfaſſer auch nur einen Augenblick daran gedacht, Etwas von dem funkelnden und zündenden Geiſt, der dieſen Kreis belebte, auf der Bühne zu veranſchaulichen? Er legt jedem der Männer ein paar entweder frei erfundene oder aus der Lebensgeſchichte Kant's aufgeleſene Späße in den Mund und läßt ſie dann durch's Stück laufen. Wer einen großen Dichter oder Gelehrten auf das Theater bringt, muß doch wenigſtens etwas von ſeinem Geiſt in ſich ſpüren.

Im vierten Akt ſeines Stückes ſchildert der Verfaſſer die Prüfung der beiden Kandidaten. Leineweber, der ſich aus der Schnapsflaſche Lampe's zuvor ſtärkt, fällt durch, entſagt dem Studium und tritt als Brauer in das Geſchäft ſeines Oheims ein. Cuntius, der glückliche Bräutigam, beſteht aber das Examen, indem er dem Philoſophen, der ihn zu prüfen hat, eine glänzende Rede über den Moralkodex und die Stimme des Gewiſſens hält. Damit bringt er auch die Gefühle Kant's, die ſich im Hinblick auf das ſchöne junge Mädchen einen Augenblick zu verwirren anfingen, wieder in Ordnung. Zum Schluß wird dem gefeierten Mann eine glänzende Ovation dargebracht. Aus Kant's Garten klingen die Töne des „Bemooſter Burſche" herauf. Der Schein von Fackeln wird ſichtbar, Studenten treten in vollem Wichs in das Zimmer des Philoſophen, kreuzen die Schläger und ſingen das „Gaudeamus!", worüber der Vorhang fällt. Wäre Heinrich Landsberger, der ſich ſeltſamer Weiſe nach Gottfried Keller's „Grünem Heinrich" den Schriftſtellernamen Heinrich Lee beigelegt und in einem andern Stücke „Der Schlagbaum" eine friſche Luſtſpielbegabung gezeigt hat, in die Lebensgeſchichte Immanuel Kant's und deren reichlich fließende Quellen tiefer eingedrungen, ſo hätte er ein richtigeres Bild des Königsberger Philoſophen entwerfen müſſen. Wir wollen den Verſuch machen, ein ſolches Portrait wenigſtens flüchtig zu entwerfen. Es dürfte ſich dabei herausſtellen, daß wir dem Verfaſſer des „Examens" mit der Ablehnung ſeiner Arbeit keineswegs Unrecht gethan haben und

daß der Philoſoph, der die „Kritik der reinen Vernunft“ geſchrieben hat, ganz anders ausſah, als die burleske Figur in dem Luſtſpiel von Landsberger.

Im April 1893 iſt das kleine zweiſtöckige Haus, welches Immanuel Kant während der letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens bewohnt hat und in dem er auch geſtorben iſt, zum Abbruch gelangt. Die alte oſtpreußiſche Krönungsſtadt am Pregel iſt dadurch um eine Erinnerungsſtätte, die den Einheimiſchen theuer war und zu der die Fremden gern die Schritte lenkten, ärmer geworden. Das Haus ſtand im Mittelpunkt Königsbergs und in der Nähe des ehrwürdigen Schloſſes, in der Prinzeſſinſtraße. Es war von dem ſpäteren Beſitzer mit einer Marmorplatte verſehen worden, welche die Inſchrift trug: „Immanuel Kant wohnte und lehrte hier von 1783 bis zum 12. Februar 1804.“ Die Geſchichte des Grundſtücks, das mit dem Wirken des größten Philoſophen der Neuzeit verknüpft iſt, läßt ſich bis zum ſiebzehnten Jahrhundert verfolgen. Damals führte das Haus den Namen „Alte Landkoſtmeiſterei“ und wurde vom Fiskus dem Feldmarſchall Barfuß geſchenkt, der es für 1000 Fl. an die Hugenotten verkaufte. In ihrem Beſitz blieb es längere Zeit. Als Kant es erwarb, mußte er mehr als das Fünffache des Preiſes bezahlen, den man von den Refugiés dafür verlangt hatte. Für einen Mann wie Kant, der Nichts ſo hoch ſchätzte als Unabhängigkeit und ruhige Seelenſtimmung, mußte das Bewußtſein, auf eigenem Grund und Boden zu leben, von ganz beſonderer Bedeutung ſein. Er war dadurch Herr ſeiner Umgebung geworden und konnte ſie ſich ſo einrichten, wie es ihm für ſein philoſophiſches Denken am beſten paßte. Bis dahin war er wiederholt umgezogen und hatte unter mancherlei Störungen zu leiden gehabt. Als er bei dem Buchhändler Kanter am Münchenhof in dem Hauſe wohnte, in dem ſich ſpäter der Verlag und die Redaktion der „Hartungſchen Zeitung“ niederließen, litt er unter dem lauten Krähen eines Hahns auf dem benachbarten Hofe. Vergebens erbot er ſich, das Thier zu kaufen. Man wollte von einem ſolchen Geſchäft Nichts wiſſen und da der Hahn luſtig immer weiter krähte, mußte ihm der Philoſoph aus dem Wege gehen und ſich eine andere Wohnung

ſuchen. In der Nähe des Pregelufers war er geboren, aber im Laufe der Jahre zog es ihn von der Peripherie der Stadt in deren Mittelpunkt, von dem Waſſerſpiegel zu der Höhe empor, auf welcher ſich das alte Wahrzeichen der Stadt, das Schloß mit ſeinen mächtigen Mauern, Wölbungen und dem Alles überragenden Kirchthurm erhebt. Genau ſo führte ihn auch ſein ſpekulatives Denken in das Centrum der Dinge und zu der ſtolzen Höhe, wo die Begriffe thronen.

Schelling und Hegel ſind ihr ganzes Leben hindurch auf die Abhängigkeit eines Miethsverhältniſſes angewieſen geweſen. Kant dagegen beſaß ein eigenes Haus, das zu ſeiner Zeit und noch mehrere Jahrzehnte hindurch nach allen Seiten frei ſtand, während ſpäter die Ausſicht verbaut wurde. Auch ein Garten befand ſich dabei mit Bäumen, die Kant ſelbſt gepflanzt hat und die wegen ihres kräftigen Wuchſes den Beſuchern auffielen. Die Gartenfront wies noch in der letzten Zeit Aehnlichkeit mit dem früheren Zuſtande des Gebäudes auf, während die übrigen Theile vielfach verändert worden ſind. Kant hatte im Ganzen acht Zimmer zu ſeiner Verfügung. Zu ebener Erde trat man auf dem einen Flügel in ſeinen Hörſaal, auf dem anderen in die Küchenräume. Im erſten Stockwerk befand ſich ſeine eigentliche Wohnung. Man gelangte dorthin durch ein kahles Vorzimmer, welches zur ſogenannten Putzſtube führte. Um den Inhalt dieſes Zimmers fortzuſchaffen, hätte der Philoſoph nicht mehr als einen Arbeiter mit einem Handwagen gebraucht, denn in ſeiner „guten Stube“ ſtanden nur ein Sopha, einige Stühle, die zur größeren Schonung mit Leinwand überzogen waren, ein Glasſchrank mit einigem Porzellan, ein Bureau, welches Silberſachen und Geld enthielt, ſowie an der Wand ein Thermometer, welches Kant gern zu Rathe zog. Daran ſtieß ein kleines Studierzimmer mit Sopha, Kommode, Stühlen und Tiſchen nebſt Barometer und Thermometer. In ſeinem Arbeitszimmer brauchte Kant eine gleichmäßige und ziemlich hohe Temperatur, da er beim Leſen und Schreiben gegen Kälte ſehr empfindlich war. Selbſt im Sommer kniſterte in ſeinem Ofen an friſchen, nebligen oder kälteren Tagen das Feuer. Dagegen kannte er in ſeinem winzigen Schlafzimmer, deſſen ein-

ziges Fenster gegen das Licht stets verhängt war, das Gefühl der Kälte nicht und ließ selbst in den kalten ostpreußischen Winternächten nicht heizen. Das Speisezimmer lag der Putzstube gegenüber und hatte ebenfalls nur wenige Möbel. Um so bedeutungsvoller muthet uns die geistige Atmosphäre in diesem Raum an, denn hier fanden die berühmten Symposien statt, welche Kant veranstaltete und die eine ganz ungewöhnliche Summe von Geist, Bildung und edelster Humanität enthielten. Kant's Mittagsgesellschaften waren fast ebenso berühmt, wie seine „Kritik der reinen Vernunft". Wer zu ihnen gehörte, hatte sich damit einen Adelsbrief errungen, der ihn über die gewöhnlichen Sterblichen erhob.

Die Frage liegt nahe, wie Kant die Mittel erworben hat, um sein Leben auf einem verhältnißmäßig so großen Fuße einzurichten. Er war das Kind armer Eltern, der Sohn eines einfachen Sattlermeisters. Erst in seinem sechsundvierzigsten Jahre erhielt er eine Professur, die aber nur mit einem unbedeutenden Gehalt verbunden war. Das Honorar für seine schriftstellerische Thätigkeit kam ebenfalls nicht in Betracht, denn Kant hatte über diesen Punkt nach unserer heutigen Anschauung mehr als naive Begriffe. Nachdem er lange Jahre an seinem Hauptwerk gearbeitet hatte, das im Reich der Philosophie eine vollständige Umwälzung hervorrufen sollte, bot er es dem Verleger Hartung, dem Herausgeber der nach ihm benannten Zeitung, an. Anstatt auf die Bedeutung der Arbeit nachdrücklich hinzuweisen, sprach er die Furcht aus, daß der Verleger möglicherweise nicht auf die Kosten kommen werde. Der also eingeschüchterte Hartung verzichtete in Folge dessen auf die Ehre, das bahnbrechende Werk zu drucken und buchhändlerisch zu vertreiben. Aber auch an den Verleger Hartknoch in Riga, der es später veröffentlichte, stellte Kant keine Honoraransprüche. Er sah es gleichsam als Geschenk an, als ihm Hartknoch für den Bogen aus freiem Antriebe vier Thaler schickte. Dagegen waren die Einnahmen für seine Kollegien, die stets ausgezeichnet besucht wurden, trotz mancher Ausfälle ziemlich bedeutend, und Kant hatte in seiner Wirthschaft ein System von Sparsamkeit eingeführt, bei dem jede unnütze Ausgabe vermieden wurde. Was er bei Seite legte, wußte er klug zu vermehren, indem er

ſich dabei des Raths kaufmänniſch erfahrener Freunde bediente. So lebte er ſtets in geordneten und behaglichen Verhältniſſen, obwohl er ſich und ſeinen Gäſten nichts abgehen ließ, auch arme Verwandte und andere Nothleidende reichlich unterſtützte.

Es hat ſich hübſch getroffen, daß in demſelben Jahre, in welchem das alte Haus Kant's vom Erdboden verſchwunden iſt, ſich ein talentvoller Maler gefunden hat, dem es gelungen iſt, uns ein treffliches Bild von den Mittagsgeſellſchaften des Philoſophen zu geben. Emil Dörſtling in Königsberg hat in einem wohlgerathenen Gruppenbilde Kant und acht ſeiner Tiſchgenoſſen vorgeführt und damit gleichzeitig einen bedeutungsvollen Abſchnitt aus dem geiſtigen Leben Königsberg am Ende des vorigen Jahrhunderts für weitere Kreiſe kunſtvoll veranſchaulicht. Die Photographiſche Geſellſchaft in Berlin hat von dieſem Oelgemälde eine gute Photographie angefertigt, die alle Portraits mit großer Schärfe wiedergiebt und für die Mappe des Kunſtſammlers oder für die Wand im Arbeitszimmer eines Gelehrten, der literariſchen oder philoſophiſchen Studien nachgeht, einen ſchätzbaren Schmuck bildet. Man hat es Dörſtling zum Vorwurf gemacht, daß Kant auf ſeinem Bilde ſelbneunter zu Tiſche ſitzt, denn für gewöhnlich hatte er nur zwei Gäſte bei ſich, ſo weit ſich das nachweiſen läßt, nie mehr als fünf. Es iſt aber klar, daß der Maler, der die Situation nur einmal ausführen konnte und eine Vorſtellung von Kant's geſelligem Verkehr überhaupt geben wollte, als Nebeneinander auffaſſen mußte, was ſich thatſächlich als Nacheinander abgeſpielt hat. Er vereinigte den Freundeskreis des weltberühmten Gelehrten in ſeinen am meiſten charakteriſtiſchen Beſtandtheilen, ohne dadurch die Stimmung der Situation abzuſchwächen. Im Gegentheil, Kant bleibt der Alles überragende Mittelpunkt, dem die ungetheilte Aufmerkſamkeit aller Anweſenden gilt. Er ſelbſt hatte einmal den Grundſatz aufgeſtellt, daß zur Geſelligkeit mindeſtens ſo viel Elemente gehören, als die Zahl der Grazien beträgt, aber nicht mehr als die Zahl der Muſen ausmacht. Darnach hatte der Künſtler für die Kompoſition ſeines Bildes die Wahl von drei bis zu neun Perſonen. Um eine beſſere Gruppirung zu erreichen und die in der That höchſt bezeichnende Miſchung

der verſchiedenen Stände zu veranſchaulichen, die an Kant's Tafel vertreten waren, wählte er acht Gäſte. Er durfte ſich dabei auf den Umſtand berufen, daß Kant ſeinen Haushalt wirklich auf neun Perſonen eingerichtet hatte, denn ſein noch vorhandenes Inventar weiſt genau ſo viele ſilberne Eßlöffel auf.

An Kant's Tafel ſehen wir nur Männer, denn Kant ſtarb als Junggeſelle. Obwohl er an dem Verkehr mit klugen und gebildeten Frauen großes Vergnügen empfand, wiſſen wir doch Nichts von einer ſtärkeren Leidenſchaft, die er für ein weibliches Weſen gefaßt hätte. Zwei Mal ſchien er, wie geſagt, nahe dran zu ſein, wirklich in den Eheſtand zu treten, aber er überlegte immer ſo lange, bis es zu ſpät war. Trotzdem bezeugte er Mädchen und Frauen mit Sinn für Häuslichkeit immer beſondere Hochachtung. Er zog ſie den ſogenannten intereſſanten Damen entſchieden vor.

Das Mittagsmahl war für Kant um ſo wichtiger, als er im Lauf von vierundzwanzig Stunden überhaupt nur ein einziges Mal Etwas aß. Wie er Das ausgehalten hat, iſt um ſo unbegreiflicher, als er jeden Morgen, Winter wie Sommer, bereits um fünf Uhr aufſtand. Es erfüllte ihn mit Stolz, von dieſer Gewohnheit niemals abgewichen zu ſein. Oft richtete er in Gegenwart ſeiner Gäſte an ſeinen Diener die Frage: „Lampe! Hat er mich in dreißig Jahren an einem Morgen je zweimal wecken dürfen?“ worauf ihm das Faktotum mit gutem Gewiſſen erwidern konnte: „Nein, hochedler Herr Profeſſor!“ Nachdem er aufgeſtanden war, nahm er mehrere Taſſen ſchwachen Thees zu ſich und rauchte, ebenfalls nur ein einziges Mal am Tage, ſeine Thonpfeife, die ihm nach ſeiner eigenen Ausſage ſein größtes ſinnliches Vergnügen gewährte. Zu ſeiner erſten Vorleſung mußten die Studenten im Winter- wie im Sommerſemeſter ſchon um 7 Uhr früh antreten. Genau bis drei Viertel auf Eins arbeitete er. Dann ſpritzte er die Feder aus, zog ſich um und empfing zu Tiſch ein Paar Gäſte. Nachdem die Tafel aufgehoben war, machte er regelmäßig, bei ſchönem wie bei ſchlechtem Wetter, einen Spaziergang. Die Leute, die ihn über die Straße gehen ſahen, konnten nach ihm ihre Uhr ſtellen. Anfänglich ging er nach einem, mit Bäumen bepflanzten Ausläufer der Stadt, der nach ihm Philo-

ſophiendamm genannt wurde und ſpäter den erweiterten Anlagen des Oſtbahnhofes zum Opfer fiel. Dann zog er das Pregelufer und ſpäter, als ihm das Gehen immer mehr Beſchwerden machte, den Königsgarten vor, wo jetzt die Univerſität und ſein von Rauch errichtetes Denkmal ſtehen. Den Abend verlebte er gern zu Hauſe, um über wiſſenſchaftliche Fragen nachzudenken oder ſich auf die Vorleſungen am nächſten Morgen vorzubereiten. Um zehn Uhr ging er unbedingt zu Bett ‚weil er den ruhigen Schlaf, deſſen er ſich bis in das höchſte Alter erfreute, namentlich um Mitternacht, für die Grundlage des menſchlichen Wohlbefindens hielt.

Der Mittagsmahlzeit galt ſchon deshalb, weil ſie die einzige am Tage war, ſeine beſondere Aufmerkſamkeit. Er wollte ſie mit größter Behaglichkeit, frei von den Störungen der Berufsarbeit genießen, Körper und Geiſt dabei die nöthige Erholung zukommen laſſen. Hätte er ſich allein zu Tiſch geſetzt, ſo wäre ſein Geiſt nicht zur Ruhe gekommen. Er brauchte daher Geſellſchaft und ſuchte und fand ſie im Kreiſe bedeutender Männer, an denen Königsberg gerade zu ſeiner Zeit beſonders reich war. In Bezug auf die Einladungen mochte er keine ſchwerfälligen Vorbereitungen leiden. Er wollte auch Niemanden in die Lage bringen, ſeinetwegen eine andere Geſellſchaft zu vernachläſſigen. Deshalb wurden die Einladungen immer erſt am Morgen des Tages ausgetragen, an dem das Mittageſſen ſtattfand. Auf Küche und Keller legte er beſonderen Werth, denn er kannte den engen Zuſammenhang von Leib und Seele und ließ ſich gern Zeit, wie er ſelbſt ſagte, „dem Körper die Ehre zu geben“. Ueber die Leiſtungsfähigkeit der Küche und einen unverfälſchten Wein konnte er ſich in die anregendſten Geſpräche einlaſſen, bei denen man den Meiſter des abſtrakten Denkens gar nicht wieder erkannte. Ein Buch wie Brillat-Savarin's „Physiologie du goût“, dies klaſſiſche Geſetzbuch der Gaſtronomie, das erſt zwanzig Jahre nach ſeinem Tode erſchien, würde er ſicherlich nur mit Begeiſterung geleſen haben. Einmal bemerkte eine Dame mit leichtem Spotte, daß Kant von den Frauen gerade ſo rede, als ob ſie alle nur geborene Köchinnen ſeien. Der Gelehrte wußte ſich aber aus der Schlinge, die ihm gelegt wurde, mit großem Geſchick herauszuziehen. Er nahm ſeine

ganze unwiderstehliche Beredtsamkeit, seine weltmännische Liebenswürdigkeit, seinen mit feinem Sarkasmus gemischten Geist zusammen, um auf das Klarste zu beweisen, daß im Eheleben und für das ganze häusliche Glück die Kenntniß der Küche, die Zubereitung der Speisen wichtige Angelegenheiten seien. Die Gaben, die auf einem geschmackvoll arrangirten Tisch dem Ehemann aufgetragen und ihm von lieber Hand zugereicht werden, seien vor Allem das Mittel, ihn nach der anstrengenden Tagesarbeit zu erquicken und sein Herz zu erfreuen. Gute Kost bilde die Veranlassung für heitere Tischgespräche und befördere auf diese Weise die Bildung des Gemüths und das Glück des Hauses. „Und diese lebhaft vorgetragene Auseinandersetzung", sagt Schubert in seiner Biographie Kant's „verschaffte ihm an diesem Abende einen glänzenden Sieg über das Herz der anwesenden Damen, die von ihren Gatten augenblicklich das Zeugniß einforderten, der Klasse der vom Philosophen geschilderten Frauen anzugehören."

Von Kant rührt der Ausspruch her: „Ich will lieber ein Narr in als außer der Mode sein." Er liebte es, sich sorgfältig, geschmackvoll und der Mode angemessen zu kleiden. In Gesellschaft erschien er in einem elegant gearbeiteten, mit Seide gefütterten Rock nebst Weste, die oft ein goldenes Schnürchen einsäumte, Kniehosen, grauseidenen Wadenstrümpfen mit silbernen Schnallen, Halskrause, Manschetten und blondhaariger, weißgepuderter Perrücke. Auch den Galanteriedegen gürtete er sich um die Hüften, so lange dies Mode war. Er trug außerdem einen dreieckigen Hut und einen Rohrstock mit goldenem Knopf. Ging er bei warmem Wetter spazieren, so nahm er den Hut ab und hielt ihn genau so, wie auf dem Standbild von Rauch, auf dem Knopf des Stockes. Der Eindruck des Würdigen und Gemessenen ist von solcher Tracht ganz untrennbar, die mit den Witterungsverhältnissen Königsbergs, dem staubigen Sommer und dem schmutzigen Winter zu jener Zeit nur schwer in Einklang zu bringen ist.

Genau so wie Kant sind auch die übrigen Personen auf dem Bilde von Dörstling gekleidet, Alles wie aus dem Ei geschält, sauber und „patent", wenn man diesen modernen Ausdruck

auf eine Gesellschaft vor hundert Jahren schon anwenden dürfte. Das Zimmer, in welchem das Mittagsmahl abgehalten wird, ist von höchster Schmucklosigkeit. Auf dem Fußboden liegt ein dünner, anscheinend schon stark mitgenommener Teppich, an der Wand hängt zur Rechten ein kleiner Wandspiegel über einem Tischchen, auf welchem ein weißes Tuch ausgebreitet ist und auf dem sich eine Stutzuhr befindet. Zur Linken neben dem durch einen einfachen Schirm verdeckten Ofen hängt ein Portrait, das in der photographischen Nachbildung des Dörstling'schen Bildes nicht recht zu erkennen ist. Vielleicht soll es das Bildniß Rousseau's sein, das Kant von einem seiner Freunde zum Geschenk erhalten und in der That in einem seiner Zimmer aufgehängt hatte. Neben der Thür steht ein kleiner Anrichtetisch und vor demselben befindet sich Kant's altes Faktotum, der vorhin erwähnte Lampe, der gerade im Begriff ist, einen Teller zum Dessert abzuwischen und dabei ein Gesicht macht, als ob ihm beim Geruch der leckeren Speisen, die er herumgereicht hat, das Wasser im Munde zusammenlaufe. Lampe hat es drei Jahrzehnte bis zwei Jahre vor Kant's Tode bei seinem Herrn ausgehalten. Da mußte er Knall und Fall entlassen werden, weil er sich wiederholt betrunken hatte und auf Diebstählen ertappt worden war. Wie alle Wände haben wir uns auch das Speisezimmer weiß getüncht zu denken. Offenbar hatte Kant eine Abneigung gegen allen Wandschmuck. Nicht einmal eine Bibliothek, die irgendwie nennenswerth gewesen wäre, hat er besessen. Er meinte, daß man fremde Bücher besser ausnutze als die eigenen. Um so eifriger musterte er den jährlich zwei Mal erscheinenden Meßkatalog, in dem er sich fast alle Reisebeschreibungen und naturwissenschaftlichen Werke anstrich. Der Buchhändler Kanter, bei dem er früher wohnte, stellte ihm das neu erschienene wissenschaftliche Material zur Verfügung und Kant arbeitete es auf Grund seines erstaunlichen Gedächtnisses ungemein schnell und mit bleibendem Gewinn durch.

Das Bild von Dörstling bringt uns die Situation in der Weise nahe, daß die Mahlzeit bereits ihr Ende erreicht hat und die Gäste, durch Speisen und Getränke wohlthuend angeregt, sich

ungezwungenen, heiteren Gesprächen überlassen. Von den neun Gästen ist Einer von seinem Stuhl aufgestanden, vermuthlich hat er das Blatt der „Allgemeinen Literaturzeitung“ geholt, das er in der linken Hand hält. Es ist der Professor Kraus, der langjährige Freund Kant's und dessen beständiger Begleiter auf den täglichen Spaziergängen, wo beide oft die lebhaftesten Gespräche führten. Kraus war Professor der praktischen Philosophie und Kameralwissenschaft und wurde von Kant so hoch geschätzt, daß er ihn oft sogar mit Keppler verglich. Der Maler benutzte das Motiv, daß Kraus sich von seinem Sitz erhoben hat und auf die andere Seite des Tisches gegangen ist, um den Platz Kant gegenüber frei zu halten und diesen für den malerischen Eindruck wirksam in den Mittelpunkt zu rücken. Kant präsidirt der Tafel an der Ofenseite. Der kleine, schwächlich gebaute Mann hat soeben einen Brief erbrochen, dessen Inhalt sowohl ihn wie seine Gäste in fröhliche Laune bringt. Er liest ihn vor, während die Uebrigen gespannt und lächelnd zuhören. Ist es das Schreiben jenes Hospitalpredigers, der Kant noch im Greisenalter zum Ehemann umstempeln wollte? Kant hat gerade einen Satz vollendet und blickt mit seinen schönen blauen Augen den vor ihm sitzenden Hippel, den Verfasser der geistvollen Bücher „Ueber die Ehe“ und „Lebensläufe in aufsteigender Linie“ an, der das Amt eines Oberbürgermeisters und Polizeipräsidenten in Königsberg bekleidete. Hippel spielt mit der Lehne des neben ihm befindlichen, unbesetzt gebliebenen Stuhles, indem er die Hände über einander legt. Rechts von Hippel sitzt einer der ältesten Schüler von Kant, der spätere evangelische Erzbischof Borowsky, der seinem Lehrer nach dessen Tode auch das erste biographische Denkmal setzte. Zwei Plätze von Kant entfernt, mit neugierig vorgestrecktem Kopf, sitzt der originelle, tiefsinnige Hamann, der „Magus des Nordens“, der mit seiner phantastischen Weltanschauung, seiner ungeregelten Lebensweise den unmittelbaren Gegensatz zu Kant bildete und ein Mal den merkwürdigen Ausspruch that: „Mein wirrer Kopf ist gegen Kant's ein zerbrochener Topf, Thon gegen Eisen.“ Auch an zwei Geschäftsleuten fehlt es in dieser Tafelrunde nicht, denn Kant liebte es, mit

Leuten aus dem praktiſchen Leben zu verkehren und zu beobachten, wie ſich in ihren Köpfen Welt und Leben wiederſpiegeln. Es ſind die Kaufleute Jacoby und Motherby, die mit dem Philoſophen innig befreundet waren und ihm zu beiden Seiten ſitzen. Die Intelligenz der Königsberger Kaufmannſchaft hat ſich zu allen Zeiten in ſchönem Lichte gezeigt. Am Ende der Tafel haben ſich der Profeſſor Hagen, der gerade eine Priſe Tabak nimmt und der Kriegsrath Scheffner niedergelaſſen, der ebenfalls literariſch thätig war, denn wir beſitzen von ihm eine allerdings ſehr trocken geſchriebene Selbſtbiographie und eine Anzahl Gedichte im Wieland'ſchen Stil, als deren Autor ſich Scheffner ſpäter nicht bekennen wollte.

Das Bild von Dörſtling feiert Kant nicht nur als großen Philoſophen wie es das Standbild von Rauch thut, ſondern es betont in erſter Linie ſeine ungewöhnlichen menſchlichen Eigenſchaften, ſeinen reich entwickelten Freundſchaftsſinn, der ihn zu zu einem der populärſten Männer Königsbergs machte. Sein Andenken iſt für die weiteſten Kreiſe geſegnet geblieben. In ſeiner Vaterſtadt beſteht ſeit 1805, alſo ein Jahr nach ſeinem Tode, eine Kantgeſellſchaft, die den Geburts- und Namenstag des Philoſophen, den 22. April, — nur in oſtpreußiſchen Kalendern heißt dieſer Tag Emanuel — durch ein gemeinſames Mahl und eine Tiſchrede mit dem alleinigen Toaſt auf ihn feiert. Viele der in der Geſellſchaft gehaltenen Reden ſind in den „Preußiſchen Provinzialblättern" und deren Fortſetzung der „Altpreußiſchen Monatsſchrift" geſammelt. Wir finden darin Namen von Klang wie Roſenkranz, Schubert, Johann Jakoby, Ueberweg, Auguſt Müller, Möller, Arnold Brünneck, Carl Witt u. A. Die „Altpreußiſche Monatsſchrift" darf unter der trefflichen Redaktion von Ernſt Wichert und dem Königsberger Bibliothekar Rudolph Reicke, einem begeiſterten Verehrer und Erforſcher Kant's das Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, daß ſie nicht nur das Andenken des Philoſophen geehrt und rege erhalten, ſondern auch durch Veröffentlichung von ungedrucktem Material aus ſeiner Geiſteswerkſtatt das Verſtändniß ſeiner Philoſophie weſentlich gefördert habe.

Neuere Dramatiker.

Die Aufführung des Schauspiels „Das alte Lied“ ist für die Stellung seines Verfassers, Felix Philippi, als dramatischer Schriftsteller von entscheidender Bedeutung geworden. Zum ersten Male hat das Berliner Publikum, das ihm bisher wenig Förderung zu Theil werden ließ, seine Begabung mit Wärme anerkannt und ihn für manche Enttäuschung aus früheren Jahren entschädigt. „Daniela“ war im Schauspielhause ein halber Erfolg, „Veritas“ im Residenztheater ein ganzer Mißerfolg. In beiden Fällen hat der Dichter mit einem ernsten Stoff gerungen, ohne seiner Herr werden zu können. Die Situationen schienen gewagt und vermochten die Zuschauer nicht zu überzeugen. Es fehlte die Selbstständigkeit in der Anlage der Stücke, obwohl die Wahl der Stoffe für Muth und Entschlossenheit sprach, die dem Dramatiker unentbehrlich sind. Für das neue Schauspiel hat Philippi seine ganze Kraft zusammengenommen, die Handlung knapp und kurz in drei Akten geformt und bei ihrer Ausarbeitung viel Fleiß gezeigt. Der Sinn für das theatralisch Wirksame ist in ihm stark entwickelt, er weiß seine Zuschauer zu spannen und zu ergreifen. Dichterische Feinheit und Tiefe sind nicht seine Sache, dafür trifft er aber in den großen Zügen der Leidenschaft meist das Richtige. Die breiten Striche, in denen er die Charakteristik seiner Personen durchführt, erinnern an Panoramamalerei. Tritt man zu dicht heran, prüft man die Sache im Einzelnen, so sieht man eine Menge Unrichtigkeiten, Verzerrungen und Uebertreibungen, aber von einem bestimmten Standpunkte aus, der den Empfindungen

des Zuſchauers entſpricht, wirkt das Ganze eindrucksvoll und lebendig. Jedenfalls hat ſich Philippi für die Zwecke des Theaters als kluger Rechner und guter Beobachter gezeigt, der die Situationen ſcharf und kräftig ausprägt.

Als modern empfindender Menſch hat der Autor den Stoff zu ſeinem Stück der Gegenwart, die Lokalfarbe ſeiner Vaterſtadt Berlin entnommen. Zwei Schichten der Geſellſchaft, eine höhere und eine niedere, ſucht er mit einander zu verbinden, und daraus den dramatiſchen Konflikt zu entwickeln. Es hat ihm viel Mühe gemacht, ſie auch räumlich ſo zuſammen zu bringen, daß die Handlung zwanglos in einander greift. Als Ort, an dem ſich Leute verſchiedenſter Bildung und Stellung leicht treffen können, hat er eine Berliner Chambre garnie-Wirthſchaft gewählt und dieſe in ihrer traurigen Beſchaffenheit geſchildert. Er hat ſie gründlich ſtudirt und mit unerbittlicher, faſt grauſamer Lebenswahrheit ein paar verbitterte und verkommene Exiſtenzen aus dieſer Sphäre ſchnell und treffend hingezeichnet. Frau Nowack, die Zimmervermietherin, iſt nach dem Tode ihres braven Mannes eine Faullenzerin und freche Perſon geworden, die an ehrlicher Arbeit kein Vergnügen findet. Sie rechnet auf unredlichen Gewinn und ſchimpft mit ihrer älteſten Tochter Hedwig herum, die in der Wirthſchaft tüchtig iſt und ſich durch Plätten und Waſchen ihr Brod verdient, während die jüngere, Anna, als Balleteuſe im Viktoriatheater angeſtellt iſt, ſich auffallend herausputzt und in lockerer Geſellſchaft verkehrt. Bei Frau Nowack wohnen ein junger Arzt, Dr. Nicolai, der an dem beſcheidenen Weſen Hedwigs Freude hat und ſie heirathen will, ſowie ein Trapezkünſtler und Kettenſprenger aus den Reichshallen, Namens Scolzini. Es herrſcht eine ſchlechte gedrückte Luft in dieſen Scenen, die zum Theil im Berliner Dialekt durchgeführt ſind. Es iſt ein Sumpf in der Großſtadt, geſchildert mit all' den realiſtiſchen Mitteln, denen zuerſt Sudermann in der „Ehre" zum Siege verholfen hat. Der Verkehr dieſer Menſchen unter einander ſpielt ſich in einem als „gute Stube" kümmerlich möblirten Raum ab, der für ſämmtliche Inſaſſen der Wohnung als Durchgangszimmer dient. Weder die Nowack mit ihren Kindern, noch der

Arzt und der Kettensprenger können aus ihren Zimmern direkt auf den Korridor gelangen, sie müssen erst durch den mittleren Raum gehen. Eine gewaltsame, beinahe unmögliche Voraussetzung, die man einem realistischen Dichter kaum gestatten kann, da eine solche Wohnungseinrichtung in Berlin schwerlich irgendwo existirt! Will man dem Autor diese Annahme aber nicht glauben, so geht darüber das ganze Stück in die Brüche. Es bleibt also nichts übrig als das Konstruirte der Situation ruhig hinzunehmen und den Lauf der Dinge abzuwarten. Zum Glück greift der andere Theil der Handlung frisch ein. Leonie, die Frau des Rechtsanwalts Cornelius, ein hübsches, junges, gedankenloses Weib, hat an der Seite ihres erregten arbeitsamen Mannes keine Befriedigung gefunden und mit dem Banquier Rahden ein Liebesverhältniß angefangen. Als Rendezvous dient ihnen die Nowack'sche Wohnung. Sie soupiren in dem Mittelzimmer, ohne zu bedenken, daß es doch auf der ganzen Welt für ein Stelldichein keinen ungeeigneteren Ort giebt als ein Durchgangszimmer. Leonie behauptet allerdings, daß sie ihre Besuche hier am ehesten rechtfertigen könne, weil ihr Mann der Vormund der Nowack'schen Kinder sei. Aber ist das ein Grund zu solcher Unbesonnenheit? Heißt das nicht die Schlinge sich selbst um den Hals legen? Wir sollten meinen, ein geriebener Don Juan und eine verlogene verliebte Dame aus der Gesellschaft müßten ein stilleres, ungefährlicheres Plätzchen für ihre heißen Küsse in der Millionenstadt finden können. Eine ganze Kette solcher Unwahrscheinlichkeiten zieht sich durch das Stück hindurch, für dessen Fortgang sie doch wieder unentbehrlich sind. Solche Situationen, die sich nicht von selbst, sondern vom Autor absichtlich arrangirt werden, sind gefährlich. Es spricht für das kräftige Talent Philippi's, daß er bei so wilden Sprüngen über die Naturwahrheit nicht aus dem Sattel gehoben wird, sondern die Zügel fest in der Hand behält. Der erste Akt schließt damit, daß bald nach dem Fortgang der jungen Frau deren Mann erscheint, den ihm verhaßten Banquier trifft und der Meinung ist, daß dieser mit einem der Nowack'schen Mädchen soupirt habe. Da die leichtsinnige Hedwig ausgegangen war, wirft sich sein Verdacht auf Anna, die er so lang für brav

gehalten hat. Er ist entschlossen, die Vormundschaft niederzulegen und erwartet wegen deren Uebertragung den Besuch von Mutter und Tochter bei sich.

Im zweiten Akt lernen wir das Cornelius'sche Ehepaar in seiner Häuslichkeit kennen, der Mann vor seinem mit Akten beladenen Schreibtisch, pflichttreu und gewissenhaft, die Frau in strahlender Toilette, im Begriff ohne ihren Mann zu einer Hochzeit zu fahren. Sie ist so leichtsinnig, daß sie ein silbernes Cigarrettenetui, das sie ihrem Galan schenkte, auf Rechnung stellen und diese ihrem Mann zu Gesicht kommen läßt. Wieder eine Unwahrscheinlichkeit, die sich Philippi zurecht gelegt hat, damit dem Gatten die Untreue seiner Frau um so schneller klar werde. Besser wäre es, wenn ihr Naturell psychologisch vor uns zergliedert würde, so daß wir ihr in's Herz sehen und begreifen, wie sie auf solche Abwege gerathen konnte. Wir erfahren menschlich zu wenig von ihr, die Figur bleibt flach, ohne scharf ausgeprägte Physiognomie. Statt dessen fällt, zur Vorbereitung für das Kommende, eine tragische Stimmung in die Handlung durch einen Unglücklichen, der die Ehre seines Hauses gerächt, den Verführer seines Weibes niedergeschossen und dafür eine mehrjährige Gefängnißstrafe abgebüßt hat. Das Recht des Mannes der schuldigen Frau gegenüber wird verschiedentlich erörtert, auch vor Leonie, die mit dem Gedanken an das heutige Zusammensein mit ihrem Liebhaber zur Hochzeitsfeier eilt. Die andere Hälfte des zweiten Aktes enthält ein kunstvoll aufgebautes, sich kühn steigerndes Finale, das den Erfolg des Abends entschied. Der Rechtsanwalt läßt sich in eine zum Guten ermahnende Unterredung mit Hedwig ein, die er ebenso wie ihre Schwester für eine Gefallene halten muß. Das arme Geschöpf will den Namen der Frau nicht sagen, mit der der Banquier bei ihrer Mutter soupirt hat, sie ladet den Vorwurf der Verlogenheit auf sich. Die Scene steigert sich von Minute zu Minute. Dr. Nicolai, der Arzt, der die Hand des Mädchens von ihrem Vormund erbitten will, wird damit abgewiesen. Endlich kommt die alte Nowack in scheinbarer Unterwürfigkeit, die aber sofort in dreiste Unverschämtheit umschlägt, als sie merkt, daß der Rechtsanwalt

fortan die ganze Familie sich selbst überlassen wolle. Der frechen Person wird die Thür gewiesen, während der ahnungslose Mann, der immer dringender nach dem Namen jener Unbekannten in der Nowack'schen Wohnung fragt, auf einmal die entsetzliche Wahrheit den ängstlich Verstummenden vom Gesicht liest. Sein Weib eine Dirne! Heute Abend will sie sich mit dem Elenden in demselben Restaurant Unter den Linden treffen, wo auch der Rechtsanwalt mit seinen juristischen Freunden eine Zusammenkunft verabredet hat.

Der dritte Akt zerfällt in zwei Theile, die nicht recht mit einander verbunden sind. In dem ersten wird das Treiben am Spieltisch, beim Tanzen, Trinken und Küssen in einem cabinet particulier des Restaurants mit realistischem Sinn und treffender Beobachtung geschildert. In der Gesellschaft, die da verkehrt und in der es wüst genug hergeht, treffen wir auch Anna Nowack, den Kettensprenger und ein Paar Wiener Balleteusen. Nachdem diese verschwunden sind, erscheint Leonie, tief verschleiert mit dem Banquier. Die nun folgende Liebesscene hätten wir uns breiter und charakteristischer gewünscht, mit all' den eitlen Hoffnungen, irregeleiteten Empfindungen und heißen Wünschen, welche die Brust eines solchen Weibes durchziehen und sie selbst zum Gegenstand unseres Mitleids machen können. Philippi hat dagegen den Schwerpunkt des Aktes in die Scene zwischen Leonie und ihrem Manne gelegt, der sie überrascht, nachdem der Liebhaber entflohen ist. Es folgt eine lange, spannende, peinliche Auseinandersetzung, die anfänglich mit erzwungener Ruhe geführt wird, bis Leonie es keck ausspricht, daß sie den Verführer eigentlich gar nicht liebe, daß sie an eine Heirath mit ihm durchaus nicht denke. Da erfaßt den Mann die Wuth über die sittliche Verkommenheit des Weibes. Er greift nach einem Messer und ersticht sie damit. Dieser theatralische Effekt hat seine Wirkung nicht verfehlt, aber er ist doch nicht im Stande, die Leere des letzten Aktes zu verdecken. Wenn der Vorhang zum zweiten Male gefallen ist, muß das Stück als innerlich abgeschlossen angesehen werden. Der dritte Aufzug ist weiter nichts als eine geschickt aufgeputzte Schleppe, die dem Stück nachschleift. Aber

ohne Zweifel iſt dieſe 1890 im Deutſchen Theater gegebene Novität intereſſant und packend vom erſten bis zum letzten Augenblick. Sie bedeutet einen vollen Griff in unſer modernes Leben und erſetzt durch ſtraffe Rundung der Handlung, durch geſchickt zugeſpitzte Effekte, was ihr an poetiſcher Tiefe abgeht.

Mit echt dramatiſcher Knappheit und Spannung hat Felix Philippi in ſeinem dreiaktigen Schauſpiel „Wohlthäter der Menſchheit“ die Erinnerung an Erlebniſſe, welche nur wenige Jahre zurückliegen und die ganze Nation mit Schmerz und Trauer erfüllten, in uns wieder lebendig werden laſſen. Die Handlung des Stückes iſt frei geſtaltet, aber ſie enthält ſo viele Berührungspunkte mit der Wirklichkeit, daß ſich die Gedanken der Zuſchauer nicht auf den Bühnenvorgang beſchränkten, ſondern ſelbſt beobachtete Thatſachen zum Vergleich herangezogen. Die Stimmung, die ſich der Dichter ſonſt erſt ſchaffen muß, war durch unſere ſchmerzlich theuren Erfahrungen von ſelbſt gegeben. Im Hintergrund des Gemäldes, das Philippi vor uns aufſtellt, erblicken wir das Hofleben einer deutſchen Reſidenz und als Mittelpunkt dieſes Kreiſes einen Fürſten, der an einer ſchweren, vielleicht unheilbaren Krankheit darniederliegt. Unmittelbar vor uns ſpielt ſich der Konflikt zwiſchen zwei Aerzten ab, von denen der Eine die Tochter des Andern zur Frau hat. Sie ſind über die Natur des Leidens und ſeine Beſeitigung grundverſchiedener Meinung. Die ausſchließliche Behandlung des Herzogs liegt einem alten würdigen Herrn, dem Geheimrath von Fortenbach, ob, der eine untadelhafte Geſinnung zur Schau trägt, von der Hofgunſt immer höher getragen wird und ſich ſeine Stellung dadurch zu befeſtigen ſucht, daß er jeden Einfluß, vor Allem den ſeines Schwiegerſohns, von dem Patienten fern zu halten weiß. Dieſer, Dr. Martius, iſt das Gegentheil des Geheimraths, formlos, aufbrauſend, von rückſichtsloſem Wahrheitseifer erfüllt, dabei von ausgeſprochen liberaler Geſinnung, ſo daß er als der „rothe Doktor“ oben nicht gut angeſchrieben iſt. Erſt als der Zuſtand des Herzogs immer bedenklicher wird, entſchließt ſich der Erbprinz den jüngeren Arzt aufzuſuchen und ihn zu einem Gutachten über das Leiden ſeines Vaters aufzufordern. Das Ergebniß der Unterſuchung iſt troſtlos.

Noch vor vier Wochen wäre der Herzog durch einen operativen Eingriff zu retten gewesen, nun ist er ein verlorener Mann. Der Geheimrath lächelt über die Uebertreibungen seines Schwiegersohnes. Aber der Verlauf der Krankheit giebt Diesem nur zu sehr recht. Bald darauf läuten von allen Kirchen der Residenz die Trauerglocken und verkünden das Ableben des Herzogs.

An dem Schmerzenslager des Monarchen stoßen bei seiner ärztlichen Behandlung nicht nur zwei wissenschaftliche Ueberzeugungen und zwei Temperamente, sondern auch zwei Männer von verschiedenem moralischen Werth zusammen. Geheimrath von Fortenbach hat sich nicht nur in der Diagnose geirrt, er hat auch die Familie des Herzogs getäuscht. Seine Unfähigkeit hat ihn zu einer Erbärmlichkeit verleitet. Ein namhafter Heidelberger Professor hatte schon vorher den Kranken untersucht und sein Urtheil damals genau so wie jetzt Dr. Martius abgegeben. Aber der Geheimrath sorgte dafür, daß der ihm unbequeme Kollege vom Hofe alsbald wieder entfernt wurde. Bald darauf überzeugte sich Fortenbach indessen selbst von seinem Irrthum. Nur gestand er seinen Fehler nicht ein, sondern fuhr in der falschen Behandlung ruhig fort. Die Luft des Hoflebens hatte ihn dermaßen vergiftet, die Eitelkeit, das Gefühl der eigenen Bedeutung und seiner Stellung innerhalb der gelehrten Welt waren so mächtig in ihm, daß er hiervon nichts preisgeben wollte und lieber auf ein Wunder der Natur hoffte. Der Herzog fällt als Opfer dieses Verbrechens. Der Geheimrath erwartet von seiner Familie Verzeihung für das Geschehene. Als seine Kinder sich stumm von ihm abwenden, macht er einen Selbstmordversuch. Dr. Martius kommt hinzu und rettet den Unglücklichen, dem von dem Thronerben seine Entlassung vom Hofdienst in Gnaden bewilligt wird.

Den Herzog bekommen wir im Verlauf des Stückes nicht zu sehen, aber der Gedanke an den Sterbenden beherrscht das ganze Stück und giebt ihm eine eigenthümlich schwüle und drückende Atmosphäre. Daß ein ganzes Volk in Trauer um den geliebten Herrscher versetzt wird, müssen wir mehr ahnen, als daß wir es erfahren, denn der Kreis, den wir überblicken, ist kein weiter. Die beiden ersten Akte spielen bei Dr. Martius, der letzte geht in

der Wohnung des Geheimraths vor sich. Philippi schafft sich eine packende Situation, die namentlich für den Dramatiker viel Verlockendes hat. Ein Mann in hoher gebietender Stellung, dessen Wohlergehen sonst Gegenstand der allgemeinsten Fürsorge ist und der sich keinen Wunsch zu versagen braucht, wird in einer Lebensgefahr schlechter behandelt, als der Geringste seines Volkes, nur deshalb, weil er auf einem Throne sitzt und von Hofrücksichten umgeben ist. Die Gnade, die er ausübt, hat ein Geschlecht großgezogen, bei dem der Mann nicht nach seinem Werth, sondern nach der Biegsamkeit seines Rückgrats beurtheilt wird. Das Kriechen und Schmeicheln der Höflinge hat sich bereits auf die Männer der Wissenschaft erstreckt und Streberthum und Dünkel auch auf einem Gebiete, wo nur Wahrheit und Ehrlichkeit herrschen sollten, mächtig in's Kraut schießen lassen. Wäre der Herzog ein Mann aus bürgerlichem Stande, so hätte man ihn einfach untersucht, die Natur des Leidens erkannt, ihn einer Operation unterworfen und gerettet. Das ist wenigstens die Ansicht Philippi's, der den Fall allerdings zu allgemein nimmt und das Publikum zu viel errathen läßt. Wir erfahren in dem Stück nämlich mit keinem Wort, woran der Herzog eigentlich leidet. Es ist immer nur von Diagnose, ärztlicher Begutachtung und Sektion die Rede. Unseres Erachtens hätte der Dichter in dem Augenblick, in dem er einen Schwerkranken zum Ausgangspunkt seiner Handlung macht und beständig von der Möglichkeit einer Operation erzählt, mit der Sprache ganz anders herausrücken müssen. Wir wollen von der Art der Krankheit so viel erfahren, als der Laie davon überhaupt verstehen kann. Wir müssen den Fall gewissermaßen vor uns zu sehen glauben. Erst dadurch wäre der Boden für den wissenschaftlichen Streit zwischen den beiden Aerzten geschaffen worden, die Philippi unseres Erachtens mit ungleicher Liebe behandelt.

Sein Herz und das der Zuschauer gehört dem Jüngeren, Dr. Martius an, während der Aeltere, der Geheimrath von Fortenbach, ihm unter der Hand zu einem eisgrauen Sünder im Ordensfrack geworden ist, von dem wir nicht recht verstehen, wie er es zu einer großen Stellung in der Wissenschaft und bei Hofe gebracht

hat. Er zeigt außer der Gesinnung eines Lakaien nicht eine einzige Spur von Größe und Bedeutung. Er beruft sich in dem Bekenntniß, daß er vor den Seinigen ablegt, auf die Eitelkeit, die ihn verführt und gehindert habe, der Wahrheit die Ehre zu geben. Aber hinter der Eitelkeit solcher Männer stecken immer stärkere Beweggründe und Interessen, die Philippi unberührt gelassen hat. Fortenbach hätte ja nur zu erklären brauchen, daß die gefährlichen Symptome im Befinden des Herzogs damals, als der Heidelberger Professor ihn untersuchte, noch garnicht vorhanden gewesen, daß sie erst nachträglich eingetreten wären. Mit dieser Lüge hätte er seinen wissenschaftlichen Ruf stützen und die Behandlung des Herzogs, anstatt an ihm zum Mörder zu werden, in die richtige Bahn lenken können. Die ganze Figur des Geheimraths müßte überhaupt menschlich höher stehen, damit er nicht sofort, wenn die Wahrheit aus Licht kommt, als Lump erscheint. Ein Konflikt zweier gleich starken Interessen hätte zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn ausgetragen werden müssen. Das hätte sich ohne große Schwierigkeit machen lassen. Man nehme nur den Fall an, daß eine Operation zwar die Wahrscheinlichkeit, aber keineswegs die Sicherheit der Rettung in sich schließe, während es im Interesse der Dynastie oder der Familie liege, den Kranken möglichst lange am Leben zu erhalten. Dann würde sich die wissenschaftlich falsche Behandlung in den Augen Derer, die es angeht, durch politische Gründe rechtfertigen lassen. Der Geheimrath müßte die Wissenschaft zur Dienerin der Politik machen und an diesem Konflikt zu Grunde gehen. Ein solcher Mann wie der alte Fortenbach hat nach Dem, was vorgefallen ist, ausgespielt. Für seine Schuld giebt es nur eine Sühne, den Tod.

Um so breiter, liebevoller und sympathischer hat Philippi den jungen Dr. Martius behandelt als unentstellten Ausdruck wissenschaftlicher Ueberzeugungstreue. Wir haben ihn uns als derb gemüthlichen Baiern zu denken, der sich weder in die Hofgesellschaft noch in die norddeutschen Gewohnheiten hineinleben kann und dem das Leben dadurch, daß man ihn als Demokraten verdächtigt, vollends verbittert wird. Seine Sehnsucht ist, aus der Stadt,

wo ihn die Autorität seines Schwiegervaters als Arzt nicht aufkommen läßt, weg und nach Berlin zu ziehen. Wenn es darauf ankommt, arbeitet er die Nacht durch und wenn er sich des Morgens erfrischen will, läßt er sich wie ein Münchener Arbeiter auf dem Gerüst ein Maaß Bier, aber vom „Aechten", in sein Studirzimmer bringen. Er muß die Dinge beim rechten Namen nennen, sonst platzt er. Er geht in der Offenheit so weit, daß er, nachdem er den Zustand des Herzogs erkannt hat, die ärgsten Worte über den Geheimrath äußert und seine Frau zu ihrem Vater treibt, bis diese zum Schluß erkennt, daß ihr Platz an der Seite ihres Mannes ist. Philippi ist ein echtes Berliner Kind, und wenn er in seinem Dr. Martius die süddeutsche Art, insbesondere die tüchtigen Charaktereigenschaften der Baiern, ihre Natürlichkeit und Aufrichtigkeit, die Ungezwungenheit im Verkehr und den bajuvarisch gesunden Trotz auf das als recht Erkannte verherrlicht, so liegt darin der Dank für die mannigfachen künstlerischen Anregungen, die der Dichter während seines Aufenthalts in München empfangen hat. Seine prächtige Figur fand in Herrn Sommerstorff bei der Aufführung des Stückes im Lessingtheater, September 1894, die glücklichste Verkörperung. Der Künstler ist von Geburt Steyermärker, aber der Dialekt quoll ihm saftig und breit über die Lippen. Er sah mit der kecken Stirnlocke, dem wenig gepflegten üppigen Kopf- und Barthaar, der goldenen Brille auf der Nase famos aus. Den Rock knöpfte er sich in der Wuth verkehrt zu, die Hände steckte er gern in die Hosentaschen und stellte sich beim Zuhören breitbeinig hin. Die ganze Gestalt schmeichelte sich dem Publikum sofort ein und führte das Stück schon im ersten Akt zum Siege. Manche wollten in der Darstellung des Herrn Sommerstorff eine Kopie Schweninger's erkennen.

Seine mit eisernem Fleiß errungene technische Geschicklichkeit, die in dem „Wohlthäter der Menschheit" zu Tage trat, hat Felix Philippi auch in dem neuen Schauspiel „Der Dornenweg" bewiesen. Er ist der Dramatiker der harten Konflikte, der starken Spannung. Er hat weniger Phantasie als Verstand, er wirkt mehr auf die Nerven als auf das Gefühl. Langsam und zögernd zieht er uns in eine quälende Situation hinein, in der wir einen

unſchuldig Verurtheilten und eine Mutter erblicken, die ſich aus Liebe zu ihrem Kinde zu einer ſchweren Sünde verleiten ließ. Drei Jahre liegen die Vorausſetzungen des Stückes zurück. Damals entdeckte man in dem großen Handelshauſe Wedekind einen namhaften Kaſſendiebſtal, der dem Buchhalter Bülau trotz ſeiner langen treuen Dienſte und ſeiner Verſicherung, daß er unſchuldig ſei, zur Laſt gelegt wurde. Nun kehrt er als gebrochener Mann aus dem Gefängniß zurück, voll Verzweiflung über den Verluſt ſeines ehrlichen Namens. Das Verbrechen iſt nicht von ihm, ſondern von dem jüngſten Sohn ſeines Chefs, einem leichtſinnigen Burſchen begangen worden, der zu Schiff nach China ging. Nach einem Jahre hatte die Mutter den wahren Zuſammenhang erfahren. Aber anſtatt dem unglücklichen Buchhalter die Freiheit wiederzugeben und ihren Sohn in der Fremde ſeiner Beſſerung zu überlaſſen, ſchweigt ſie und geht ſcheu und gedrückt einher. Erſt als ihr älteſter Sohn, ein Rechtsanwalt, von der Verſicherung des Strafentlaſſenen, daß er nichts begangen habe, gerührt wird und die Wiederaufnahme des Verfahrens einleiten will, läßt ſie das Geheimniß, das ſie mit ſich herumträgt, ahnen. Der Rechtsanwalt liebt die Tochter des unſchuldig Verurtheilten und will deſſen Ehre wiederherſtellen. Die Mutter will aber ihr Kind nicht opfern und ſträubt ſich dagegen mit aller Kraft. Philippi hat ſich eine rührende, früh dahinwelkende Frau gedacht, die ſich aus Liebe zu ihrem Kinde zur Mitſchuldigen eines Verbrechens gemacht hat, eine Heilige, eine Niobe, deren Statue mit deutlicher Abſichtlichkeit in die Ecke des Salons geſtellt war. Ein ſolches Attribut hatten die Meininger mit Recht ihrer Aufführung der „Geſpenſter“ gegeben. Aber wenn Frau Alving ihren Sohn ſterben ſieht und uns auf's Tiefſte erſchüttert, entbehrt die Figur der Frau Wedekind des vollen Intereſſes. Ihre verweinten Augen, ihre blaſſen Wangen, ihr graues Haar konnten uns bei der Aufführung im Leſſingtheater 1895 kaum zu Gemüth gehen. Die Zuſchauer ſagten ſich beſtändig, daß ſie dem treuen, ſchuldlos beſtraften Diener ihres Mannes die Gefängnißthür öffnen konnte, ohne ihren Sohn zu opfern. Wir erfahren auch nicht die näheren Umſtände, unter denen das Ver-

brechen begangen wurde. Erst zum Schluß erzählt uns der heimkehrende Sohn, ein wilder, zwischen Trotz und Reue, zwischen leidenschaftlicher Wuth und tiefer Zerknirschung schwankender Mensch, etwas Näheres darüber. Aber mehr im Tone eines Berichterstatters. Die Hauptfigur des Stückes ist der Buchhalter Bülau, aus dem Herr Suske eine tief ergreifende Charakterstudie machte. Die Maske mit den gramvollen Zügen, die gebeugte Haltung, die scheue Verlegenheit und dann wieder der Ingrimm, der ihn erfaßt, als er den wahrhaft Schuldigen erblickt, Alles war von Herrn Suske kunstvoll ineinandergearbeitet und zu einem erschütternden Gesammteindruck gefügt worden. Bülau will schließlich, um das Glück seines Kindes nicht zu zerstören, verzeihen, aber Frau Wedekind geht selbst auf das Gericht, um ihm einen ehrlichen Namen wiederzugeben. Der „Dornenweg" ist stark im Kriminalistischen stecken geblieben, aus dem dann der Umschlag ins Sentimentale oft zu unvermittelt erfolgt.

Wird unsere Gesellschaft durch irgend eine öffentliche Angelegenheit in Erregung versetzt, so weiß Philippi die Stimmung schnell zu erfassen und Figuren und Situationen zu gestalten, die mit dem, was wir selbst erlebt oder beobachtet haben, eine große Aehnlichkeit besitzen. Das giebt allen seinen Arbeiten etwas Prickelndes und Nervöses, das zur Theilnahme herausfordert. In dieser Beziehung ist Philippi ein richtiger Großstädter, geweckt und findig, fleißig und eindrucksfähig allem Neuen gegenüber. In seinem Stück „Wer wars?" hat er sich zwischen zwei Stoffe gestellt, die uns in letzter Zeit viel zu schaffen gemacht haben, das Verläumdungsfieber, das sich in anonymen Briefen äußert, und das krankhaft gesteigerte Ehrgefühl, das zum Zweikampf führt. Als der Fall Kotze auftauchte und der Urheber der Schändlichkeiten gefunden werden sollte, von denen unsere Hofgesellschaft jahrelang verfolgt wurde, richtete sich der Verdacht zuerst gegen einen Mann von vornehmer gesellschaftlicher Stellung und als man auf diesem Wege zu keinem Ziel kam, fing man an zu fragen, ob die systematisch fortgesetzten Umtriebe nicht auf eine Frau zurückgeführt werden könnten. Zeugt anonymes Briefschreiben an und für sich schon von einer angefaulten sittlichen

Empfindung, ſo läßt die Unabläſſigkeit ſolchen Treibens um ſo ſicherer auf eine ſeeliſche Beſchaffenheit ſchließen, in der alles Moraliſche verrenkt und auf den Kopf geſtellt iſt. Dieſer Gefahr ſteht eine Frau im Allgemeinen näher als ein Mann, denn es gehört zum Weſen der Weiblichkeit, daß ſie ſtärker und nachhaltiger zu lieben und zu haſſen verſteht, während ſich dieſe Gefühle beim Mann durch die Verſtandesarbeit des Berufs mehr oder weniger abſchwächen. Es läßt ſich alſo, wenn auch nicht entſchuldigen, ſo doch ſeeliſch verſtehen, wie eine Frau, die in ihrem Herzen aufs Tiefſte verletzt iſt, darin ein Werkzeug der Vergeltung ſieht, daß ſie aus Haß und Rache, ohne ihren Namen anzugeben, Briefe beleidigenden Inhalts verfaßt.

Aehnlich verläuft auch die Handlung in dem Philippiſchen Stück. Ein reicher Baron von Romberg, der in der Nähe einer kleinen Univerſitätsſtadt große Beſitzungen hat, ſucht die Aufnahme in einen geſelligen Verein „Harmonie“ nach, wird aber zu ſeinem und ſeiner Freunde Erſtaunen abgewieſen. Weshalb? Weil man ihn in der Stadt für den Verfaſſer anonymer Briefe hält, durch welche die Geſellſchaft ſeit einiger Zeit in den Zuſtand ärgerlicher Beunruhigung verſetzt wird. Die Schreiberei begann gerade in dem Augenblick, als der Baron von längeren Reiſen heimkehrte, und ihr Inhalt bezweckte die weltmänniſche Freiheit und Unabhängigkeit des Mannes, ſein ritterlich ungezwungenes und unbekümmertes Weſen gegen die kleinlichen Anſchauungen der Klatſchbaſen in Schutz zu nehmen. Mit gutem Grunde erblickt der Baron in der Ablehnung der „Harmonie“ eine Beleidigung, und als er der Sache auf den Grund geht und findet, daß auch ein penſionirter Rittmeiſter, der immer ein ſcheeles Auge auf ihn geworfen hat, ihn für den Verfaſſer der Briefe hält, fordert er dieſen zum Zweikampf heraus. Das Duell würde zum Austrag kommen, wenn der Baron nicht mit dem Hauſe eines Univerſitätsprofeſſors, eines Mannes in vorgerückten Jahren von weitem wiſſenſchaftlichen Ruf, und ſeiner jungen lebensluſtigen Frau innige freundſchaftliche Beziehungen unterhielte. Der Baron und die Frau des Profeſſors haben ſich ſchon früher gekannt und geſchätzt. In ihnen lebte das dunkle

Gefühl, daß sie für einander geschaffen seien. Aber das erlösende Wort fiel nicht zwischen Beiden. Sie heirathete den Professor und er lebte lange im Auslande. Jetzt sehen sie sich täglich und machen gemeinsame Ausflüge zu Pferd und zu Rad, ohne daß die Reinheit ihrer Freundschaftsbeziehungen getrübt oder durch Mißtrauen des Ehemanns verkannt worden wäre. Aber der Gedanke an das Duell zwingt die Frau, Farbe zu bekennen und ihr Herz zu prüfen, in dem sie eine stille, tiefe und leidenschaftliche Liebe zu dem Baron entdeckt. Diese Liebe hat sie veranlaßt, die anonymen Briefe zu schreiben, um ihren Freund zu rechtfertigen und den sich gegen ihn wendenden Klatsch zum Schweigen bringen. Sie, eine vornehme, hochgebildete Dame, weiß kein anderes Mittel, dem Baron zu Ansehen zu verhelfen, als durch das Abfassen anonymer Briefschaften, mit denen sie die Gesellschaft ärgert und von denen außer ihr Niemand etwas weiß. Nicht verletzte Eitelkeit, verschmähte Liebe, gekränktes Ehrgefühl — das Alles ließe sich ja verstehen — treiben sie zu dem abscheulichen Vorgehen, sondern die ihr selbst noch nicht zu klarem Bewußtsein gekommene Liebe zu einem Mann. Und dabei benimmt sich die Frau so thöricht, daß sie ihre geheime Korrespondenz auf einem auffallend theuren englischen Briefpapier erledigt, das in der ganzen Stadt von keinem Händler geführt wird. Man wird als Zuschauer starr und faßt sich verwirrt an den Kopf, wenn sich in dem neuen Schauspiel von Philippi diese Scene abspielt, die als Ausgangs- und Mittelpunkt der Handlung aufzufassen ist. Hat sich der Verfasser mit dem Publikum einen Scherz erlaubt, als er ihm diese Ungeheuerlichkeit der Voraussetzung zumuthet? Wie will man Mitgefühl für Menschen auf der Bühne erwecken, wenn man Allem, was Psychologie heißt, so derb vor den Kopf schlägt? In dem Augenblick, als das Stück an diesem Punkte angelangt war, mußte es für die Zuschauer erledigt sein. Eine innere Unmöglichkeit, ein barer Widersinn soll das Thema bilden, auf dem das Drama beruht. Hier scheiden sich die Wege zwischen Philippi und denen, die natürlich fühlen. Er findet etwas schön und rührend, was uns Andern widerwärtig und dumm erscheint. Es geht dem Dichter

in seinem neuen Werk ähnlich wie in seinem „Dornenweg", wo er uns eine Frau, die ohne vernünftigen Grund einen Unschuldigen jahrelang im Zuchthause schmachten läßt, also das Blut einer Tigerin in sich hat, als eine Heilige schildert, angeblich, weil sie ihren Sohn retten will, dem aber nach Lage der Sache gar nichts geschehen kann.

Bei einer menschlich so verkehrten Auffassung kann es sich, wenn man dem Autor als Bühnentechniker eine gewandte Hand nachrühm, nur um scenische Kniffe handeln, durch die eine gewaltsame Spannung hervorgerufen wird. An dieser fehlt es dem Stück gewiß nicht. Ende des zweiten Aktes fallen sich die Liebenden zum ersten und einzigen Mal in die Arme. Bald darauf gesteht die Frau des Professors ihrem Mann Alles, der keine Ahnung von dem Vorausgegangenen hatte und erschüttert zusammenbricht. Nun verlangt der Professor, daß sich der Baron zuerst mit ihm schlage. Doch findet auch dieser Zweikampf nicht statt. Die theoretischen Erörterungen über das Berechtigte oder Unzuträgliche des Duells lösen sich ebenso wie der nach zwei Seiten angelippte Ehrenhandel dadurch auf, daß zuerst die Frau das Haus ihres Mannes verläßt und auch der Professor seinen Freund verliert, also drei blutende Herzen übrig bleiben, von denen wir garnicht wissen, wie sie sich mit dem Leben abfinden werden. In dieser konstruirten Welt wollen wir auch von technischen Vorzügen nichts wissen, denn diese dürfen vernünftiger Weise doch nur den Zweck haben, uns wahr empfundene Seelenzustände möglichst eindringlich ins Gemüth zu rufen, nicht aber verkehrte Empfindungen rührend, Unrecht als Recht und Lüge als Wahrheit erscheinen zu lassen.

Der beste Theil des im Januar 1897 im Lessingtheater gegebenen Stückes ist sein erster Akt, der allerdings mit dem Folgenden nur lose zusammenhängt und dessen Inhalt sich ohne Mühe in den zweiten Aufzug hätte hinübernehmen lassen. Wir sind in der Weinstube der Universitätsstadt an dem Stammtisch der braven Leute, die über alles Neue und Ungewohnte sich wacker lustig machen. Ein grober Kreisphysikus, der den Krätzer

unerträglich findet, ein Stadtrath, der immer im Namen seiner Frau redet, der wichtigthuende Bürgermeister, ein beschränkter Buchhändler und ein Redakteur, der sich später mit der Tochter des Arztes verlobt, führen das große Wort. Diese Welt hat Philippi wirklich gesehen und mit kräftigen groben Strichen gezeichnet, während der menschliche Konflikt, den er vorbringt, kaum tiefer berührt ist.

In der Actualität seiner Stoffe ist Philippi niemals weiter gegangen als bei seinem neuesten Stück, das „Erbe", das ihm einen großen Erfolg auf fast allen Bühnen, wo es gegeben wurde, eintrug. Die Zeitstimmung, die er darin nachzittern ließ, der Konflikt, den er für die Zwecke seines Dramas heraufbeschwor, hatten unser Volk tief und nachhaltig beschäftigt. Eine weltgeschichtliche Begebenheit kehrte in ihren wesentlichen Motiven auf der Bühne wieder, verändert durch die bürgerlichen Kreise, in denen die Handlung vor sich geht, aber doch so deutlich erkennbar, daß man durch den Schein des theatralischen Vorgangs den tragischen Ernst der Wirklichkeit immer wieder erkannte. Dadurch wurde die Wirkung des Stückes außerordentlich gesteigert, seine Spannung verwandelte sich in eine Illustration der Zeitgeschichte und die Charakteristik seiner Personen in eine Herausforderung des Publikums, einen Aufruf zur Parteinahme. Das Riesenunternehmen der Larun'schen Werke, von dem in dem Stück die Rede ist und das vielen tausend Arbeitern nebst ihren Familien ein sorgloses Dasein sichert, wurde zu einem Symbol für das fest gefügte und immer mehr erstarkende deutsche Reich. Der Verstorbene, dessen Namen das Unternehmen trägt, und dessen Denkmal gerade enthüllt wird, erinnerte an die ehrwürdige und edle Gestalt des Hohenzollern, der mit treuem und tapferm Sinn die Geschicke unseres Vaterlandes von dessen tiefster Demüthigung zur machtvollen Auferstehung schirmend und weisheitsvoll begleitet hat. In des Fabrikherrn selbstbewußtem Sohn, der nun die Zügel selbst erfaßt hat und dem Unternehmen das Gepräge seiner Persönlichkeit aufdrücken will, sollten wir unsern jugendlichen Kaiser erkennen. Der eigentliche Schöpfer und Erhalter der Werke, der Geheimrath Sartorius, der Mann der

raſtloſen Arbeit, der ſelbſtloſen Hingabe und Aufopferung, der genialen Ideenfülle, der rückſichtlos auf ſein Ziel zuſchreitenden Kraft, des goldenen, echt deutſchen Gemüths, aus deſſen Tiefe der Humor und die Grobheit wie zwei erfriſchende Bäche hervorſprudeln, ſollte das Abbild keines Geringeren ſein als des erſten deutſchen Kanzlers. Im Sachſenwalde hatte der Gewaltige vor Kurzem die Augen zugemacht, als wir Etwas von der Wucht ſeines Geiſtes und ſeiner Perſönlichkeit, von der unendlich rührenden Tragik ſeines Ausgangs, an der er ſich über acht Jahre zuerſt ſchmerzhaft aufſtöhnend, dann ſtill entſagend verblutete, von der Bühne herab zu ſpüren meinten. Wenn Sartorius von ſeiner unverbrüchlichen Treue und Dankbarkeit gegen den „alten Herrn“ ſprach, wenn er im heiligen Eifer betonte, wie jeder Blutstropfen ſeinem gewaltigen Lebenswerke geweiht ſei, fühlten die Zuſchauer ihr Herz lebhafter klopfen. Die Stimmung des Publikums erhob ſich faſt zur Höhe einer Demonſtration, als im zweiten Aufzug die Jugend, die einen gewaltigen Beſitz mühelos errungen hat und darüber nach eigenem Ermeſſen verfügen will, mit dem Alter, das Selbſtgeſchaffenes auch ſelbſt zu erhalten ſucht, leidenſchaftlich zuſammenprallte. „Das Erbe“ ruft der alte Sartorius ſeinem jungen Herrn im Hinblick auf den Verſtorbenen zu, „das er mir hinterlaſſen hat, als deſſen Hüter er mich beſtellt hat, muß unangetaſtet und fleckenlos...“ Aber Larun, der neue Herr, läßt ihn nicht ausreden, ſondern ſchleudert ihm die Worte ins Geſicht: „Das Erbe habe *ich* angetreten, ich ganz *allein*!“ Darauf erwidert ihm Sartorius: „Sie irren, mein Verehrteſter! Materiell haben Sie es geerbt, weil Sie ſich die Mühe genommen haben als der Sohn dieſes Mannes auf die Welt zu kommen — geiſtig hab ich's geerbt! Ich ganz allein! Ihnen iſt nur durch Zufall in den Schooß gefallen, was ich aufgebaut habe.. ja, weiß es Gott... aufgebaut habe in Sorgen und Kämpfen und Mühen und tauſend ſchlafloſen Nächten.. Erwerben Sie es, junger Mann, wenn Sie es beſitzen wollen! Und... Sie wiſſen, ich mache keine Phraſen — ich werde über dieſem Erbe, über dieſem heiligen Vermächtniß wachen, ſo lange noch ein Athemzug in mir iſt.“ Am Ende

dieſes Aufzugs ſchwingt ſich der junge Larun zu folgender Verſicherung auf: „Das Erbe, das Sie mir gewaltſam entreißen wollen — das gebe ich nicht her! Ich werde es auch ferner verwalten ... in Ehren ... nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen! So wahr mir Gott helfe!“

Es ſind ſelbſtverſtändlich nur Anklänge und Symbole, durch die an den wehmuthsvoll empfundenen Kampf zwiſchen dem Kaiſer und dem Kanzler erinnert werden konnte. Indem wir in dem Philippi'ſchen Stück von den Höhen der Menſchheit, von der Einheit und Größe einer jugendlich aufſtrebenden Nation, von dem Begriff des Gottesgnadenthums, in dem ſich die Vorſtellung des Staatslebens verkörpert, von der Erinnerung an den größten und genialſten Politiker unſeres Jahrhunderts herabſteigen in die Kreiſe des Fabrik- und Arbeiterlebens, mag aus ihnen noch ſo Bedeutendes hervorgehen, verſchieben ſich naturgemäß alle Verhältniſſe. Sie verlieren ihre geſchichtliche Wucht, durch die unſere Seele erſchüttert wird. Sie umfaſſen nicht mehr den gewaltigen Spielraum, der durch den Unterſchied des Alters, des Temperaments und der Erfahrung eröffnet wird, wenn es ſich um Thron und Reich handelt. Es iſt aber nicht zu leugnen, daß ſich Philippi in der verkleinerten Welt, die er aufgebaut hat, geſchickt zurechtgefunden, einen echt dramatiſchen Konflikt erſonnen und ihn ſpannend zu Ende geführt hat. Den Anlaß zu der beginnenden und ſich plötzlich ſteigernden Entfremdung zwiſchen dem alten Sartorius und dem jungen Larun findet er darin, daß ein Fabrikgeheimniß von weittragender Bedeutung verrathen wird. Eine ausländiſche Firma iſt auf unbegreifliche Weiſe zu einem Modell gekommen. Die Firma Larun erleidet dadurch nicht nur einen bedeutenden Verluſt, ſondern ſieht ihre geſchäftliche Ehre auf's Spiel geſetzt. Indem man den Verräther im eigenen Hauſe zu faſſen ſucht, entſteht bei der Unterſuchung jene Reibung zwiſchen den beiden Männern, die dahin führt, daß Sartorius, deſſen geiſtige Ueberlegenheit ſich bei der Aufdeckung des Verbrechens glänzend bewährt, die Hand zur Verſöhnung zurückweiſt, ſich freiwillig von den Geſchäften zurückzieht und von ſeinem jungen Herrn mit den Worten ſcheidet: „Er-

proben Sie jetzt allein Ihre Kraft und ich werde glücklich sein, wenn der Schüler seinem Meister Ehre macht!"

In diesem Stück ist zum ersten Mal der Versuch gemacht worden, etwas von der ungeheuren geistigen Macht, die von der Person des Fürsten Bismarck zum Heil unserer wiedererstandenen Nation ausgeströmt ist, sinnbildlich auf der Bühne vorzuführen. Wir können dem Dichter daraus keinen Vorwurf machen, sondern erblicken darin vielmehr einen glücklichen Gedanken, den er, so weit der Umfang seines Talents es ihm gestattete, geschickt und wirkungsvoll ausgeführt hat. Das Aufdecken des Verraths in der Person eines Herrn von Matthiessen, eines ruinirten und verkommenen Menschen, der als Abtheilungschef nach der Stellung des Geheimraths Sartorius strebt und durch sein junges Töchterchen seinen Chef zu fesseln sucht, ist von dem Verfasser in geistreicher Weise herbeigeführt worden. Sartorius stellt nämlich dem saubern Patron eine Falle, indem er sich mit dessen Helfershelfer, einem auch äußerlich verkommenen Subjekte, Lorinser, abfindet und den Anschein erweckt, als ob Dieser bereits ein Geständniß abgelegt habe. So ist das Stück noch in den letzten Scenen reich an neuen und überraschenden Wendungen. Wer mit reicheren dichterischen Mitteln als sie Philippi zur Verfügung stehen auf dieser Bahn fortschreitet und uns den Geist des gewaltigen eisernen Kanzlers auf der Bühne in ähnlicher Weise ahnen läßt, wie es Lessing in „Minna von Barnhelm" mit Friedrich dem Großen gethan hat, würde uns doppelt willkommen sein, denn die Figur Bismarck's dürfte unserem Volke immer heldischer und herrlicher erscheinen, immer dringender ein poetisches Idealbild erheischen, je mehr wir uns zeitlich von ihr zu entfernen beginnen.

Gegen das philosophische Gift, das der geisteskranke Nietzsche unserem Volke einzuflößen versuchte und das in allen unreifen Köpfen bald beängstigende, bald lächerliche Wirkungen hervorgerufen hat, lehnt sich der gesunde Menschenverstand endlich immer entschiedener und erfolgreicher auf. Die mit so vielem Pathos ausgesprochenen Worte „Uebermensch", Neuwerthung der Moral" und ähnliche, mit welchen die Anhänger des Philosophen

unſere bisherige Weltanſchauung aus den Fugen heben wollten, verwandeln ſich augenſcheinlich in hohle Redensarten und ſtehen bereits auf der Schneide des Lächerlichen. Unvergeſſen ſoll es dem alten Wilhelm Jordan ſein, daß er dieſer Tragikomödie nicht gleichgiltig zuſah, ſondern ihr im echten Nibelungenzorn eine feurige und gedankenvolle „Teuzone“ entgegenſchleuderte, mit welcher er das Sittlichkeitsgefühl der Deutſchen gegen die Falſchmünzer des Denkens anrief. Seine Verſe haben der guten Sache vielleicht noch einen größeren Dienſt erwieſen als die göttliche Grobheit, mit welcher Max Nordau in ſeinem Buche „Entartung“ den Dingen auf den Grund gegangen iſt und ihre Nichtigkeit aufgedeckt hat. Gleichzeitig bringt uns der Zufall eine witzige Schrift: „Alſo ſprach Confuſius“ von einem „Unmenſchen“, worin der Wortſchwall und Gedankenwirrwarr Nietzſche's gar erbaulich parodirt werden.

Jetzt haben wir ſogar ein dreiaktiges, den Abend füllendes Drama kennen gelernt, deſſen deutlich ausgeſprochener Zweck darin beſteht, das Gefährliche einer Ueberzeugung nachzuweiſen, welche die Begriffe „Gut“ und „Böſe“ umſtößt, um dafür „Stark“ und „Schwach“ zu Grundlagen unſerer Sittlichkeit zu machen. J. V. Widmann, ein öſterreichiſcher Dichter, der aber in der Schweiz ſeine zweite Heirath gefunden hat, ſucht, wenn auch auf weitem Umwege, dieſes Ziel in ſeinem Schauſpiel „Jenſeits von Gut und Böſe“ zu erreichen, mit dem uns das Berliner Theater bekannt gemacht. Den Meiſten dürfte der Dichter bei dieſer Gelegenheit überhaupt zum erſten Male nahe getreten ſein, denn daß er für H. Goetz und J. Brüll brauchbare Operntexte geliefert hat, wiſſen wohl nur Diejenigen, die es unmittelbar angeht. Seine Theaterſtücke wie „Buddha“ und „Iphigenie in Delphi“ ſind Buchdramen geblieben. Erſt in ſeinem einundfünfzigſten Lebensjahre erreichte Widmann mit „Jenſeits von Gut und Böſe“ das Theater. Der Herzog von Meiningen, der feinſinnigſte Dramaturg der deutſchen Bühne, zeigte ſich auch dieſem Werke geneigt und ließ ihm ſeine ſo oft erprobte Kunſt der Inſcenirung zu Gute kommen, während man

ſich dem Werke gegenüber ſonſt noch überall ſpröde verhielt. Einen ſo glänzenden Regiſſeur wie den Leiter der Bühne in Meiningen mußte es allerdings in hohem Maße intereſſiren, den Sprung, den der Dichter in ſeinem Drama von der modernſten Alltäglichkeit zu den Gewaltmenſchen der italieniſchen Renaiſſance macht, ſceniſch zu veranſchaulichen.

Widmann läßt einen Berliner Univerſitätsprofeſſor ſich zwiſchen Schreibtiſch und Bücherſchrank verwandeln und in die Rolle des mordluſtigen Sigismondo Malateſta, des Fürſten von Rimini, hineinleben. Robert Pfeil iſt Profeſſor der Kunſtgeſchichte und grade mit einem Buche über dieſen Malateſta beſchäftigt, von dem er nachgewieſen hat, daß er ſeine beiden Frauen ums Leben gebracht, die eine vergiftet, die andere mit der Serviette erdroſſelt habe. Das Studium dieſes merkwürdigen Charakters aus dem fünfzehnten Jahrhundert hat den Profeſſor in ſeinem Gefühlsleben verwirrt. Er iſt im Begriff, ſich an dieſem Flammenmeer von dämoniſcher Leidenſchaft, das ihm aus ſeinen Sammlungen und aus ſeinem Buche über den Fürſten von Rimini entgegenſchlägt, zu verſengen wie die Motte am Licht. Frau Johanna, ſeine brave Lebensgefährtin, ſieht nach drei Jahren glücklicher Ehe mit Grauen, was mit ihrem Manne vorgeht, deſſen Phantaſie ſich nicht mehr lediglich in ſeinen Schriften austobt, ſondern einen bedenklichen praktiſchen Ausdruck annimmt. Eine verführeriſche, aber herzloſe Frau, die Baronin von Meerheim, drängt ſich in ſeine Nähe, wird die Vertraute ſeiner Studien und zieht ihn von ſeinen häuslichen Pflichten immer mehr ab. Der Profeſſor ſteht im Begriff ſeine Gattin der Geliebten zu opfern, ganz wie es der Fürſt von Rimini gethan hat, in deſſen Charakter er ſich wiſſenſchaftlich verſenkt und zu dem er ſeitdem bewundernd emporblickt. Auf einem Maskenfeſt, das die Künſtler veranſtalten, will Robert Pfeil als Malateſta erſcheinen, ſeine Frau ſoll die fürſtliche Gemahlin desſelben und die Baronin die Geliebte des Fürſten darſtellen. Das bekommt Frau Johanna aber nicht über's Herz. So lange ſie glücklich war, konnte ſie die Maske der verlaſſenen, verſtoßenen und ermordeten Gemahlin

Malateſta's unbedenklich übernehmen. Seitdem ſie ſich aber vernachläſſigt und zurückgeſetzt fühlt, wäre es für ſie eine Schmach, ſich an einem Mummenſchanz mit ſolcher Rolle zu betheiligen.

Der Einzige, dem ſie ſich in ihrer Herzensnoth anvertrauen kann, iſt ihr Bruder Dr. Loſſon, Naturforſcher und Arzt, der eben erſt von Afrika zurückgekommen iſt. Er erinnert ſeine Schweſter daran, daß der moderne Menſch, wenn er für den ſchrankenloſen Egoismus der Gegenwart eine vornehm klingende Theorie, ein Syſtem, aufſtellen will, gar nicht erſt des Renaiſſancemenſchen bedarf, ſondern durch unſere eigenen Poeten und Philoſophen in dieſem Wahnſinn beſtärkt wird. „Neuwerthung der Moral nennen ſie's", ſagt der Naturforſcher entrüſtet, „als ob die Kronjuwelen des Menſchengeſchlechts gleich irgend einer Landesmünze nur ſo ohne Weiteres außer Kurs geſetzt werden könnten. Doch ſolcher Schwindel wirft einen Mann wie den Deinen nicht gleich um." Er ſcheint es aber doch zu thun, denn der Profeſſor brennt darauf, auch ohne ſeine Frau den Maskenball mitzumachen und jene hämiſchen Vergleiche und Bemerkungen heraufzubeſchwören, die bei der Bedeutung der Koſtüme unausbleiblich ſind. Da kommt ſeinem Schwager, dem Afrikareiſenden, ein glücklicher Gedanke. Im Namaqualande hat er einmal von einem Hererohäuptling ein wunderſames Schlafmittel erhalten, das von unfehlbarer Wirkung iſt und den Geiſt mit ſeltſamen Bildern und Erinnerungen erfüllt. Damit narkotiſirt er den Profeſſor. Kaum hat dieſer einige Züge aus einer Cigarette gethan, die mit ſolchem Pulver beſtreut iſt, als ihm die Zunge ſchwer wird, die Augen zufallen und ein tiefer Schlaf über ihn kommt. Er träumt nun Alles, was ihm als Gelehrter und als leidenſchaftlich erregbare Natur durch Kopf und Seele geht. Er wird ſelbſt zum Malateſta, der ſeine Frau tödtet und die Buhlerin an ſich zieht. Dieſe Frau trägt die Züge ſeiner eigenen Gattin, die Buhlerin die der Baronin. Als Malateſta für ſeine Schandthaten beſtraft wird, als in Rimini ein Aufſtand losbricht und das Schwert über ſeinem Haupte blitzt, erwacht der träumende Profeſſor als ſittlich gereinigter und gebeſſerter Menſch. Die gefährliche Leidenſchaft der Baronin wird ſein häusliches

Glück um so weniger bedrohen, als sie, empört über das Ausbleiben ihres bisherigen Anbeters, sich noch auf dem Maskenball mit einem Andern versprochen hat.

Der Inhalt dieses merkwürdigen Traumes ist die eigentliche Handlung des Stückes. Das wirkliche Leben, wie es uns im Hause des Professors geschildert wird, bildet nur den Rahmen um das Renaissancebild, bedeutet nur Anfang und Schluß des Stückes. Der Traum greift als Warner in das Seelenleben eines Menschen ein, der einen gefährlichen, folgenschweren Schritt thun will und bringt ihn zur Besinnung. Die Aehnlichkeit zwischen dem Stück von Widmann und dem dramatischen Gedicht von Grillparzer: „Der Traum ein Leben" ist so augenscheinlich, daß man zu einem Vergleich geradezu herausgefordert wird. Hier träumt Rustan von Ruhm und großen Thaten und kommt dabei zu der Erkenntniß, daß „des Innern stiller Friede und die schuldbefreite Brust" das wahre Glück seien. Dort träumt der Professor Pfeil von einem Heldenthum, das nur mit völliger Verleugnung der Moral zu erkaufen ist und empfindet schließlich, daß das wahre menschliche Heldenthum lediglich im Grunde eines guten Herzens wurzelt. Für diese Tendenz sind wir in einer so zweckdienlichen Zeit wie der unsrigen, die sich mit dem philosophischen Tollkraut Nietzsche's den Magen überladen hat, sehr eingenommen. Nur schade, daß sich Widmann so nahe an einen dichterischen Heros wie Grillparzer gestellt hat. Er erscheint dabei kleiner als er in Wahrheit ist. Die eingeschlossene Handlung, die uns an den Hof von Rimini führt und Malatesta zeigt, wie er Polissena, seine Gemahlin, vergiftet und seine Geliebte, Isotta degli Atti, zu sich erhebt, ist gewiß reich an starken Effekten und glänzenden theatralischen Bildern. Aber das Ganze wirkt doch nur wie ein schönes Gemälde, nicht wie eine Handlung, die sich mit Menschen von Fleisch und Blut vor uns abspielt. Widmann ist ein hochstrebender Geist, ein Mann von reicher Bildung und geläutertem Geschmack. Er besitzt ein nicht gewöhnliches Geschick und seine Sprache enthält Perlen echter Weisheit. Aber seine Gestaltungskraft ist nur mittleren Ranges, seine Phantasie nicht ausgiebig genug, um einen so gewaltigen Stoff wie die Helden-

thaten und Sünden des Malateſta von Rimini in ihrem innerſten Grunde anſchaulich und verſtändlich zu machen. Man ſieht, wie der Dichter ſeine Einbildungskraft gewaltig anſpannt, um ſein hohes Ziel zu erreichen. Er hat dadurch etwas Uebereiztes und Gewaltſames, das ſich namentlich in der Sprache bemerkbar macht, in die Dichtung hineingetragen. Bei Grillparzer quillt ſie wie ein nie verſiegender Strom echt menſchlicher Empfindung und Charakteriſtik aus warmem Herzen. Widmann kommt dagegen erſt auf dem Umwege der Reflexion zum Gefühle. Er ſchleppt einen ſchweren Sack literariſcher Kenntniſſe mit ſich, beſitzt aber nicht die Kraft, ſich im geeigneten Moment dieſer Laſt zu entledigen und ſich als frei ſchaffender Künſtler zu fühlen. Das drückt ſich ſchon in der Wahl des Versmaßes aus, bald vierfüßiger Trochäus wie im ſpaniſchen Drama, bald engliſcher Blankvers. Mit einem Wort, das Widmann'ſche Schauſpiel hat etwas Künſtliches und Gewolltes, das durch die dichteriſche Kraft des Autors nicht voll erreicht iſt. Aber ſchon die Wahl eines ſo intereſſanten Stoffes, der vom Gewöhnlichen weit abliegt, ſichert dem Werk die Theilnahme aller Gebildeten. Ein Stück wie „Jenſeits von Gut und Böſe“ mußte in jedem Fall aufgeführt werden und das Berliner Theater hat ſich unzweifelhaft ein Verdienſt erworben, indem es den Dichter zum erſten Mal in Berlin zu Wort kommen ließ. Die Aufmerkſamkeit und der Beifall unſeres Publikums, als Ludwig Barnay im November 1893 die Hauptrolle ſpielte, werden ihm bewieſen haben, daß ſeine Arbeit keine verlorene war.

Unter den literariſch ſchaffenden Frauen ſind uns diejenigen am meiſten willkommen, die auch mit der Feder in der Hand ihre Weiblichkeit beibehalten und nicht etwa durch leidenſchaftliche Uebertreibung es dem ſtärkeren Geſchlecht gleich zu thun ſuchen. Dieſe angenehme Empfindung übertrug ſich auch auf die Zuſchauer im Deutſchen Theater, als die vieraktige Komödie „Tedeum“ von Ernſt Rosmer zur Aufführung kam. Man wußte, daß dieſer Name von der Gattin des Münchener Rechtsanwalts Max Bernſtein angenommen iſt, der unſere Bühne mit einigen hübſchen Bluetten beſchenkt und ſpäter mit dem „Mädchentraum“ im Deut-

ſchen Theater einen ſchönen Erfolg errungen hat. Die Dichterin hatte bereits im Rahmen der „Freien Bühne“ mit ihrem Schauſpiel „Dämmerung“ einen Erfolg errungen. Jetzt iſt es ihr gelungen, die humoriſtiſche Seite ihres Talents vor einem unbefangenen Publikum zur Geltung zu bringen. Die Art, wie ſie dabei Erlebtes und Erſonnenes zu vereinigen wußte, ſpricht für ihre natürliche, echt weibliche Empfindungsweiſe. Aus der Stadt, in der ſie lebt, hat ſie künſtleriſche Erinnerungen und Erfahrungen geſammelt, ſie zu einem Bilde deutſchen Familienlebens verwerthet und demſelben eine Fülle feiner komiſcher Lichter aufgeſetzt.

Der Muſiker Peter Kron, den ſie in den Mittelpunkt der Handlung ſtellt, iſt der ideal veranlagte, hochſtrebende Künſtler, der dabei mit der Welt in Konflikt geräth und doch von ſeiner Ueberzeugung, daß er auf dem rechten Wege ſei, nicht läßt. Eine Lieblingsfigur unſeres Volkes, der man bei charakteriſtiſcher Ausführung immer wieder gern begegnet. Zu ihm gehört eine Frau, die ihren Mann nicht ganz verſteht, aber in guten und böſen Tagen treu zu ihm hält, innerhalb der vier Wände kleine Kriege mit ihm führt, ihn aber nach außen tapfer vertheidigt. Einem ſolchen Eheleben darf auch der Segen der Kinder nicht fehlen. Im „Tedeum“ ſind ihm eine Tochter, Senta, ein blondes Mädchen mit Vergißmeinnichtaugen, das mit ſtill liebendem Herzen an einen Rechtsanwalt denkt, und ein Knabe Richard beſchieden, auf den ſich die muſikaliſche Veranlagung des Vaters vererbt hat und der vor der Hand täglich einige Stunden Klavier paukt. Peter Kron überläßt die Erziehung der Kinder und die Finanzwirtſchaft ausſchließlich ſeiner Frau, die an allen Ecken und Enden ſpart und mit Bekümmerniß ſieht, daß es trotzdem nicht immer reicht. Der Muſiker will das Beſte von dem, was in ihm ſteckt, in eine Aufführung des Berlioz'ſchen „Tedeum“ hineinlegen und hofft dadurch von allen Sorgen befreit zu werden. Das Orcheſter des Hoftheaters hat ihm, nicht aus Intereſſe für das Werk, ſondern aus Liebedienerei ſeine Mitwirkung zugeſagt, weil Kron zugleich der Kritiker eines angeſehenen Blattes iſt. Wie aus blauem Himmel bricht aber das Unglück über ihn herein. Er verliert ſeine Stellung als Kritiker, das Orcheſter

zieht in Folge deſſen ſeine Zuſage zurück, und die Aufführung des Werkes, mit deſſen Schickſal das ganze Lebensglück des Komponiſten verbunden iſt, muß unterbleiben.

Schon dieſer erſte Akt gewann die volle Zuſtimmung des Publikums, das ſich freute, in der Verfaſſerin keine Emanzipirte oder literariſche alte Jungfer, ſondern eine echt frauenhafte, vornehme Erſcheinung mit den Manieren der guten Geſellſchaft vor den Vorhang treten zu ſehen. Die ganze Münchener Gemüthlichkeit hat ſie in ihr Stück überſtrömen laſſen. Der Dialekt, den die Leute darin ſprechen, bringt ſofort die Erinnerung an das dortige Kunſtleben, und die Behaglichkeit des Hofbräuhauſes, das die Leute mit Bier, Rettig und Wurſt vor einander gleich macht, hinein. Man glaubt als aufmerkſamer Zuſchauer aber auch perſönliche Beziehungen zu entdecken. Der Vater der Dichterin iſt Heinrich Porges, der bekannte Erforſcher und Apoſtel Wagner's, der ſich wegen ſeiner Vergötterung des Bayreuther Meiſters manch ſpitziges Wort hat gefallen laſſen müſſen. Ein kleines Wölkchen von dem Wagner'ſchen Opferrauch, ohne den es in der Familie Porges nicht abgeht, hat ſich in einer Ecke des „Tedeums" feſtgeſetzt und umſpielt dort die Tochter des Muſikers, deren Name Senta iſt. Im Uebrigen hat Ernſt Rosmer den Kapellmeiſter gerade zu einer Richtung ſchwören laſſen, die der Zukunftsmuſik entgegengeſetzt iſt. Aber ſein Ringen, Verkanntwerden und endliches Triumphiren giebt doch die Tonleiter des Erfolgs wieder, die ſich in der Laufbahn Wagner's abſpielte. Was für Dieſen König Ludwig war, iſt für den Meiſter in der Komödie ein ſteinreicher amerikaniſcher Verleger, der ein Opernunternehmen jenſeits des Oceans begründen will und dem Komponiſten ſein Orcheſter zur Verfügung ſtellt, weil er an ſeinen Kindern Gefallen gefunden hat. Der letzte Aufzug hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Foyerakt in Lindau's „Erfolg", der auch ſicherlich der Verfaſſerin vorgeſchwebt hat. Zuerſt die Angſt der Erwartung, das Ungewiſſe des Ausgangs, die Stimmen der Neider, die zu ziſchen anfangen, endlich der Beifall des Publikums, der immer mächtiger anſchwillt, die Gegnerſchaft endlich beſiegt und den Komponiſten zu einer allſeitig anerkann-

ten Berühmtheit macht. Zum Ueberfluß kommt auch eine Liebesſcene während der Aufführung vor, alſo eine Zugabe, die wir auch bei Lindau haben. Der Bräutigam der ſchönen Senta mußte nach dem Willen der Verfaſſerin, die einen beliebten Rechtsanwalt zum Mann hat, ebenfalls ein Vertheidiger ſein. Sogar das Profil des Verlobten wird uns dabei eingehend geſchildert und wiederholt davon geſprochen, daß er ein Jude ſei. Aber das Mädchen macht ſich nichts draus, daß ihr Schatz auf den Namen Löwenfeld hört. „Er heißt nur ſo", ſagt ſie anmuthig lächelnd, um ihn zu entſchuldigen.

An der Fabel des „Tedeums" iſt nicht viel dran. Sie iſt alltäglich und ohne beſondere Spannung. Sie hat im letzten Akt, wo es ſich darum handelt, die Pauſe während der Aufführung des Tedeums auszufüllen, ſogar etwas Erzwungenes. Um ſo friſcher iſt die Charakteriſtik der einzelnen Figuren und der Dialog. Sie haben etwas überaus Wohliges und Natürliches und enthalten eine ſtärkere Doſis Humor, als den meiſten Frauen ſonſt gegeben iſt. Davon iſt auch auf die mittleren Akte eine tüchtige Portion übergegangen. Im zweiten Aufzuge ſehn wir Kron als Kapellmeiſter eines Volkstheaters, deſſen Mitgliedern er die fadeſten Operettenmelodien einüben muß. Kron fühlt die Erniedrigung, aber er mußte die Stellung aus Rückſicht auf Weib und Kind annehmen. Die Dichterin hat ein Paar gelungene Typen aus der künſtleriſchen Halbwelt in ihr Stück hinübergezogen, den eitlen Narren von Direktor, der ſich für einen Tenoriſten hält, den Coupletdichter und eine leichtblütige Operettendiva. Dieſe Figur iſt von ihr ſogar mit beſonderer Liebe behandelt und in einen engeren Zuſammenhang mit dem Stück gebracht worden. Das Mädchen unterhält nämlich Anfangs ein Liebesverhältniß mit dem Rechtsanwalt, wird aber als ebenſo herzensgut wie leichtſinnig hingeſtellt. Sie weicht nicht nur nach einigen Thränen der reinen, zur Heirath führenden Liebe ihres Anbeters, ſondern iſt ſogar ſo entſagend, daß ſie der Glücklichen nach der Aufführung des Tedeums einige freundliche Worte ſagt und einen Blumenſtrauß übereicht. Im dritten Akt tritt die Figur des amerikaniſchen Muſikverlegers in den Vorder-

grund, des Deutſchen, der ſich drüben ein großes Vermögen erworben hat und nun in die Heimath zurückkehrt, um die Leute mit ſeinem Gelde glücklich zu machen. Die Gegenüberſtellung des beſcheidenen, an der Scholle klebenden deutſchen Familienlebens, das von künſtleriſchen Phantaſien erfüllt iſt, und des welterfahrenen internationalen Geſchäftsmannes, dem die Goldſtücke in den Taſchen klappern, der aber Frau und Kind längſt begraben hat, brachte einen neuen Ton in die Komödie hinein. Sie iſt in der Miſchung von Komik und Sentimentalität und in der Vereinigung beider zu geſundem, herzerfriſchendem Humor überhaupt ſehr gelungen. Vor Allem enthält das Stück eine Reihe dankbarer Rollen, von denen ſich die Schauſpieler überall angezogen fühlen. Herr Hermann Müller gab dem Komponiſten Peter Kron das phantaſtiſche und verträumte Weſen, aus dem ſich der ganze Charakter erklärt, die Gleichgiltigkeit gegen die Alltäglichkeit des Lebens und den naiven Glauben an große künſtleriſche Pläne, deren Erfüllung nicht ausbleiben kann.

Der glänzende Erfolg, den die Oper „Hänſel und Gretel“ auf allen Bühnen davongetragen hat, ſchien ganz von ſelbſt dazu aufzufordern, die deutſche Märchenpoeſie in ihrer ſchlichten Einfalt nochmals mit den Errungenſchaften unſerer modernſten Muſik wirkungsvoll aufzuputzen. Engelbert Humperdinck empfing die dramatiſirte Geſchichte von dem Geſchwiſterpaare, das ſich im Walde verirrt und der böſen Hexe ins Gehege läuft, von ſeiner Schweſter, Frau Adelheid Wette. Auch den Text zu den „Königskindern“ haben ihm Frauenhände geſchickt und fleißig gewoben. Nur mit dem Unterſchiede, daß es ſich hier um die Arbeit einer bereits mehrfach bewährten dichteriſchen Begabung handelt, während „Hänſel und Gretel“ urſprünglich nur als Kindervorſtellung auf der Bühne erſcheinen ſollte. Die kleinen Herrſchaften haben aber großen Einfluß auf unſere Bühnenproduktion ausgeübt. Seitdem haben ſich Waldesrauſchen und Knusperhexen auf unſern Brettern eingebürgert und die Romantik des Märchens iſt genau ſo volksthümlich geworden, wie es vor einigen Jahren das troſtloſe Elend des Hinterhauſes war. Die Verfaſſerin der „Königskinder“, Ernſt Rosmer, zeigt ſich in drei Akten des Märchen-

dramas, für deſſen Wirkung eine ſo glänzende muſikaliſche Unterſtützung gefunden wurde, als bühnenerfahrenes Talent mit entſchiedenem Sinn und Verſtändniß für Natur- und Volkspoeſie, für zarte lyriſche Empfindungen, denen auch die Würze des Humors nicht fehlt, und melodiſche Versſprache. Es iſt aber kaum anzunehmen, daß das hübſch erſonnene Werk ſich ohne den großen muſikaliſchen und ſceniſchen Apparat, der dafür aufgeboten worden iſt, auf der Bühne behaupten könnte. Dergleichen lang ausgehaltene Stimmungen, die in einer einfachen, an Handlung, Spannung und Konflikten armen Fabel enthalten ſind, feſſeln das Publikum nur dann, wenn ſie zugleich Auge und Ohr mit ſtarken Eindrücken ſättigen und das Ganze in die Sphäre des Ausſtattungsſtücks und der Oper gerückt wird. Das iſt bei der Aufführung im Schauſpielhauſe im März 1898 in jeder Beziehung geſchehen und ein Eindruck erzielt worden, der ſich äußerlich ebenſo prächtig anließ wie er das Gemüth und die Phantaſie der Zuſchauer tief berührt. Wagner's Geſammtkunſtwerk hat beiden Verfaſſern als Ideal vorgeſchwebt, was nicht überraſchen kann, wenn man bedenkt, daß die Dichterin der „Königskinder" die Tochter des bekannten Wagnerapoſtels Porges und Humperdinck ein anerkannter Liebling der in Bayreuth vereinigten Kunſtgemeinde iſt. Ebenſo wenig wie die Dichtung könnte die Muſik ſelbſtſtändig exiſtiren, wie die Proben, die wir davon bei einem philharmoniſchen Konzert unter der Leitung von Arthur Nikiſch, Oktober 1896, hörten, zur Genüge dargethan haben. Beide müſſen ſich vereinigen und durch ſingende Schauſpieler und ausgeklügelte ſceniſche Effekte dramatiſch gehoben werden. Ein nicht geringeres Kunſtſtück als die ſchwimmenden und ſingenden Rheintöchter bei Wagner, ſind die beweglichen Gänſe in dem Rosmer-Humperdinck'ſchen Märchenſpiel. Sie gehören recht eigentlich zu den Hauptakteurs, werden von der Gänſemagd bald ausgeſcholten, bald geſtreichelt, watſcheln bis zu einem Dutzend über die Bühne, wackeln mit den Köpfen und Hälſen, ſchlagen die Flügel und ſcheinen Alles zu verſtehen. Eine von ihnen, die „graue, die ſchlaue", muß die Königskrone vor den habgierigen Blicken der Hexe verſtecken und ſie, als die Ge-

fahr vorüber ist, wieder herbeitragen. Die ganze Natur bildet das Echo des Menschenschicksals. So verlangt Ernst Rosmer außerdem noch einen gelben Kater, der neben dem Schornstein der Hexenhütte hockt und einen Raben, der mit gestutzten Flügeln auf dem First hin- und herläuft. Jede Kleinigkeit ist in der Bühnenweisung zum ersten Akt, die fast zwei eng gedruckte Seiten umfaßt, vorgesehen worden. Man lese unter Anderm folgende Beschreibung der Hexe, welche die gestaltende Phantasie des Schauspielers von vornherein beschränkt: „Ein braungelbes Tuch ist über das eisgraue Haar gelegt, das wirr und strähnig nach vorne hängt. Die Gesichtshaut ist dick, runzlig, unter der grobknochigen Hakennase ein kleines Bärtchen. Der Mund ist sehr groß, die Lippen dünn und nach Innen gezogen, über die Unterlippe ragt ein einziger, langer, gelber Zahn. Am Kinn Warzen. Die Augen sind klein, röthlich, trübe und thränend. Sie blinzelt, von der Sonne geblendet, umher, beschattet die Augen mit einer Hand, die andere stützt sie auf einen blank gegriffenen Krückstock." Während die Gänsemagd beim Beginn des Stückes unter einem Baume auf dem Bauche liegt und die nackten Füße abwechselnd auf- und niederschlägt, ein Paar Gänseblümchen mit den Stielen zwischen den Oberzähnen hindurchzieht und leise Töne vor sich her summt, fällt ab und zu eine Blume oder ein Blatt auf sie herab und eine Turteltaube fliegt girrend aus dem Astloch empor. Die kurzen bilderreichen Verse und die aus dem Orchester aufsteigenden Weisen vereinigten sich zu einer Art Wagner'schem Waldweben.

Der Hergang selbst ist der denkbar einfachste. Während die Gänsemagd singend mit den Sonnenstrahlen spielt und die Künste der Hexe nicht erfassen will, erscheint der Königssohn, der ohne Begleiter seinem Elternhause entflohen ist, um Welt und Menschen kennen zu lernen. Er sieht das Mädchen und ist von Liebe zu ihr erfüllt. Unter einer uralten Linde sitzen Beide und genießen die Seligkeit des ersten Kusses. Ein Windstoß reißt der Gänsemagd den Kranz, den sie auf dem Kopfe trägt, herunter. Der Königssohn nimmt das zerrissene Gewinde an sich, steckt es in seinen Wams und giebt ihr dafür seine goldene Krone. Sie

ſoll mit ihm entfliehen, kann aber nicht, da der Zauber des Waldes ſie feſthält. Der Königsſohn eilt „ſtolz und unzufrieden“ davon. Da naht der luſtige Spielmann mit den plumpen Bürgern von Hellabrunn, die nach dem Tode ihres Königs einen neuen Herrſcher ſuchen. Die Hexe, die aufgefordert wird, ihn mit Zauberſchwüren zu locken, weiſſagt ihnen, daß der Erſte, der morgen, wenn die Mittagsglocken ſchlagen, zum Stadtthor hineinſchleudert, ihr König ſein ſoll. Die Gänſemagd iſt vom Spielmann entdeckt und erkannt worden. Sein Spruch bannt den Zauber des Waldes und er entführt das Mädchen in die Stadt. Dieſer erſte Akt dauert nicht weniger als eine volle Stunde. Der zweite, der ſchwächere, läßt den Humor zu Worte kommen. Er ſpielt auf der Stadtwieſe innerhalb Hellabrunn. Im Hintergrunde ſieht man das mittelalterliche Stadtthor, das anfänglich mit Querbalken verſchloſſen, ſpäter geöffnet wird. Rechts vorn ſteht die Herberge, ein Giebelhaus mit gebräuntem Holzwerk, ſchiefen Erkern und kleinen Butzenfenſtern. Der Königsſohn hat ſich, ohne erkannt zu werden, unter die Volksmenge gemiſcht. Die lüſterne Wirthstochter hat ihn beſtens aufgenommen mit Speiſe und Trank und will mit ihm jetzt unter der Linde koſen. Aber er weiſt ſie in Erinnerung an das Glück, das ihm ein ebenſolcher Baum zugerauſcht hat, gleichgiltig zurück. Da wird er wegen ſeines Gewandes und ſeiner Armuth für einen Bettler und Gauner gehalten. Auf einem Königswagen zieht durch das Stadtthor der Spielmann mit dem „Königskinde“ ein, das keine andere als die Gänſemagd iſt. Das Mädchen und der Prinz erkennen ſich und begrüßen ſich ſelig. Aber das Volk ſtarrt ſie zuerſt verwundert, dann höhniſch an und jagt Beide mit Knüppeln und Steinen zum Thore hinaus. Der dritte Akt zeigt denſelben Schauplatz wie der erſte, nur mit dem Unterſchiede, daß der eiſige Winter Alles mit tiefem Schnee bedeckt, an der Hütte die Fenſter zerbrochen, die Thür aus den Angeln gehoben und das Dach krumm gebogen hat. Die Linde iſt kahl und weiße Schneeflocken fallen unaufhörlich zur Erde. Der Spielmann und ein Kind, das einzige Weſen, das die „Königskinder“ erkannt hat, ſuchen ſie in der öden ſtarren Ruhe des Winters, finden ſie

aber weder auf der Wieſe noch in der Hexenhütte, wo ſich die Spießbürger von Hellabrunn niedergelaſſen haben. Hungernd und zitternd vor Kälte erſcheinen der Königsſohn und ſeine Liebſte. Sie bitten um Unterkommen, werden aber ſchnöde abgewieſen. Da entſchließt ſich endlich der Jüngling, ſo ſehr ihn auch das Mädchen warnt, es nicht zu thun, ſeine goldene Krone zu verkaufen. Dafür erhält er ein Stück Brod und ſetzt ſich mit dem Mädchen wieder unter die Linde, um es zu verzehren. Jeder ſteckt dem Andern einen Biſſen in den Mund. Sie küſſen ſich, ſie ſchlafen ein und der immer dichter fallende Schnee bedeckt die Erſtarrten mit ſeinem Leichentuche. Während die Abendſonne blutroth aufflammt, werden ſie auf eine Bahre gelegt und unter Anführung des Spielmanns davongetragen.

Die Dichtung hat den Vorzug, daß ſie in allen ihren Theilen einfach und klar iſt. Von dem, was Hauptmann an geheimnißvollen Bildern und Anſpielungen in ſeine „Verſunkene Glocke“ hineingelegt hat, iſt in dieſem Werke nichts zu finden. Es bleibt genau innerhalb der Grenzen deſſen, was die Phantaſie eines Kindes in ſich aufnehmen kann. Aber dieſe Art von Poeſie würde in einer dreiſtündigen Aufführung ſchließlich doch langweilig werden, wenn ſich ihr nicht ein Meiſter wie Humperdinck mit allen Künſten des modernen Orcheſters angenommen hätte. Ein Kindermärchen, wie es jede Mutter ihrem Goldhärchen erzählen könnte, überſchüttet mit der in allen Farben ſchwelgenden Tonmalerei Wagner's! Das wirkt raffinirt und blendend etwa wie die weihnachtlich geputzte Kinderſtube bei reichen Leuten, wo farbiges elektriſches Licht zwiſchen den Zweigen des Tannenbaums aufblitzt und der kleine Eiſenbahnzug, von einem Motor bewegt, pfeifend und rauchend mit vollendeter Naturtreue über den Fußboden rollt. Humperdinck hat zu den „Königskindern“ nicht etwa hie und da muſikaliſche Stimmungen hervorzubringen verſucht, ſondern das Ganze melodiſch und harmoniſch in einen weichen, leuchtenden, mit bunten Stickereien geſchmückten Seidenmantel eingehüllt. Jeder Akt enthält ein längeres Vorſpiel. Die Ouvertüre wirkt wie friſches Ausſchreiten am Sommermorgen bei leuchtendem Himmel, wie fröhlicher Thatendrang und Erwartung eines noch nicht gekannten Glücks. Die Einleitung zum zweiten

Akt zeigt uns die Philister von Hellabrunn, wie sie ausziehen, um den neuen König zu empfangen. Auf der Stadtwiese geht es geschäftig zu und die Lustigkeit verlangt ein munteres Tänzchen, während die Kinder sich dem „Rosenringel" hingeben. Die überschäumende Feststimmung tönt in dem Schluß dieses Orchestersatzes aus, der von dem Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Zum dritten Akt leitet eine wehmuthsvoll gehaltene Hoboenmelodie hinüber, die wie eine Erinnerung an entschwundenes Liebesglück wirkt, den Tod im Schnee charakterisirt und endlich in immer leiser werdenden Orchesterklängen verhallt. Daß Humperdinck in Wagner'schen Kunstanschauungen groß geworden ist, erkennen wir nicht nur an der prächtigen Art seiner Instrumentirung, sondern auch an dem Betonen des Leitmotivs. Sinnig hält die sanft aufsteigende Weise, die wir im ersten Akt bei der Liebesscene unter dem Lindenbaum gehört haben, im zweiten den Königssohn davon ab, auf die Anträge der Wirthstochter einzugehen, und jedes Finale faßt den Inhalt des Aufzuges zu einem breiten Tongemälde zusammen.

Für die gelungene Aufführung hatte man zwei Gäste zu Hilfe nehmen müssen, Herrn Rudolf Christians aus Wien für den Königssohn und Fräulein Dora Erl aus Dresden für die Gänsemagd. Herrn Christians, der bald darauf dauernd in den Verband unserer Hofbühne getreten ist, kennen wir bereits von seinem früheren Gastspiel als einen ungewöhnlich begabten Vertreter für das jugendliche Liebhaberfach. In seiner schlanken harmonischen Gestalt, seinem frischen Auftreten, seiner klangvollen Stimme besitzt er höchst schätzbare Mittel für die Darstellung alles Schwärmerischen, Verliebten und Ritterlichen. Einem Künstler, der warm zu empfinden und gelegentlich auch leidenschaftlich tiefer auszuholen weiß, bietet die Rolle des Königssohns weiter keine Schwierigkeiten. Wohl aber setzt sie einen geweckten musikalischen Sinn voraus, den Herr Christians ebenfalls zu haben scheint, damit der organische Zusammenhang zwischen den Versen und der musikalischen Begleitung nicht aufgehoben werde.

Die „Renaissance“ als Lustspiel.

Es war eine große und Allen willkommene Ueberraschung, die Franz von Schönthan den Freunden seiner lustigen Werke bereitete, als er sich in den Arm von Franz Koppel-Ellfeld hängte und mit ihm in dem dreiaktigen Lustspiel „Renaissance“ Oktober 1896 im Berliner Theater seine Römerfahrt antrat. Wir kannten ihn bisher nur als einen ausschließlich modernen Menschen, der Figuren aus seiner unmittelbaren Umgebung herausgriff, sie mit der Fröhlichkeit seines Wiener Naturells an dem Gesellschaftsspiel „Verwechselt das Bäumchen!“ theilnehmen ließ und schließlich jedem Haus seine Grete zuertheilte. Das Ausland hatte ihn nur dann interessirt, wenn er mit einer neuen Dialektrolle komische Wirkungen hervorbringen wollte, zu welchem Zwecke er seine Lustspielreisen sogar bis nach Ungarn und Rußland ausdehnte. Aber Franz von Schönthan fuhr mit hohen Ideen über die Alpen, setzte sich den Künstlerhut des fahrenden Malers auf die lang herabwallenden Locken, die ihm über Nacht gewachsen waren, und deklamirte Verse über Schönheit und Liebe, während die Blüthezeit der italienischen Kunst in unsterblichen Werken zu ihm sprach. Kostümscherze lagen seinem Wesen immer nahe. In seinen besten Werken lieben es die Lustspielhelden am Ende eines Aufzuges sich dadurch zu überraschen, daß sie irgend ein Kleidungsstück anziehen oder ablegen. Aber der Zug nach dem Süden war ihm dieses Mal Herzenssache und er begegnete sich darin mit seinem Mitarbeiter. Bei dem heftigen Streit, der in unsern Tagen über Schönheit und Wahrheit ausgebrochen ist, wollte er durch die Mittel seiner Kunst das Publi-

Digitized by Google

kum zu der ersten dieser beiden, in unser Leben so tief eingreifenden Mächte bekehren und ihm den „Garten Europas", wie Italien im sechzehnten Jahrhundert genannt wurde, erschließen.

So versenkte er sich in jene einzige, unvergleichliche und vielleicht niemals wiederkehrende Zeit, in welcher sich der ganzen Menschheit, sofern sie an der Kulturarbeit theilnahm, eine erhöhte Lebensluft bemächtigte und auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft und des Handels das freudigste und vielseitigste Schaffen bemerkbar wurde. Eine vollständige Umwälzung vollzog sich damals nach der Richtung der feinen Bildung und des universellen Könnens. Italien ging mit seinem alten Kulturbesitz den übrigen Völkern voraus, sprengte die Fesseln des Ueberlieferten und gab den Ton für die Frühlingsstimmung an, die durch die Lande ging. Schönthan und Koppel-Ellfeld ließen sich durch das Studium dieser Zeit zu einem Künstler- und Liebesidyll begeistern, das sie in die Sabinerberge, nicht weit vom Subiaco verlegten. Ein Burgkastell im sarazenisch-normannischen Stil, das einer Marchesa gehört, bildet den Mittelpunkt des romantisch gelegenen Oertchens, bis zu dem der Lärm der großen Welt und der Hader der Parteien nicht dringen. Die Marchesa hat sich hierher mit ihrem fünfzehnjährigen Söhnchen zurückgezogen, nachdem ihr Geschlecht in den Kämpfen jener Tage fast ganz aufgerieben und sie selbst Wittwe geworden war. Sie lebt nur für ihren Vittorino und er nur für sie. Zum Schloß gehört noch eine alte Schließerin mit ihrer Nichte Coletta, ein Magister und ein Benediktiner-Pater. Lauter gute, arglose Menschen, denen zu ihrem Glück nichts zu fehlen scheint. Aber etwas Drückendes und Unbefriedigtes ruht doch auf ihnen Allen, weil sie dem Leben in seinen schönsten Offenbarungen den Zugang verschlossen haben. Und doch blüht es draußen in üppiger Lebensluft, denn die Menschheit hat ihre Wiedergeburt gefeiert. Man braucht nur die Thüren und Fenster zu öffnen, um sogleich Etwas von diesem beseligenden Hauch zu spüren. Das Stück schildert, wie von verschiedenen Seiten Lebensfunken in die altersgraue Burg fallen und in den Herzen ihrer Bewohner Alles in Brand stecken. Die Marchesa hat mit ihrem Kinde, an dem sie

mit ſo inniger Liebe hängt, manchmal auch ihre liebe Noth. Vittorino befindet ſich in der Entwicklung vom Knaben zum Jüngling und ſeine Anwandlungen von Wildheit laſſen ſich zuweilen nicht mehr bändigen. Mit ſeinen Freunden hat er eine kleine Räuberbande gebildet, um den Leuten auf der Landſtraße einen leichten Schreck einzujagen, und als der alte Pater auf ſeinem Eſel herangeritten kommt, brüllen die Jungen ſo entſetzlich, daß das ſonſt ſo gutmüthige Grauthier davongaloppirt und den würdigen Geiſtlichen in die Brombeerhecken ſchleudert. Der Knabe ſoll in die Kloſterſchule gebracht werden, aber das trockene Bücherſtudium macht ihm nur wenig Freude und er treibt ſich lieber auf der Jagd herum. Seinem Magiſter, einem richtigen Vertreter der Beckmeſſerzunft, tanzt er geradezu auf der Naſe. Aber ſchon naht die Erlöſung aus der Enge, in welche ſich die Bewohner der Burg eingekapſelt haben. Der Pater hat in Traſtevere in einer Oſteria, wo von dem guten Weine Maſſen vertilgt wurden, ſo daß Bewegung und friſche Luft ſich als ſehr wohlthuend erwieſen, einen berühmten Maler Silvio da Feltre kennen gelernt und ihn der Marcheſa, die in der Kirche ein Altarbild malen laſſen wollte, gleich mitgebracht. Ueber den Preis und den Gegenſtand des Bildes wird man bald einig, es ſoll die „Hochzeit in Kana“ dargeſtellt werden. Silvio hat ſich für die Braut auf dem Bilde ſein römiſches Modell Mirra mitgebracht, aber wie er ſie genau betrachtet, will ſie ihm zu der Erſcheinung, die ihm in ſeiner Seele vorſchwebt, nicht recht paſſen. Um ſo mehr entſpricht dieſem Bilde die Schloßherrin ſelbſt, die ſich nach einigem Zögern entſchließt, ihm im Brautkleide zu ſitzen. Und dabei wird ſie ſelbſt Braut, ohne auf dieſe Ueberraſchung gefaßt zu ſein, und doch voll Verlangen nach dem Glück, das ihr in ihrer Wittwentrauer eine ſchöne Zukunft an der Seite des ſtolzen Mannes verheißt. Er hatte ſchon früher gefühlt, wie ſein Herz für die ſchöne Frau klopfte, aber dem vielumworbenen Mädchen aus altem Geſchlecht wagte er ſich nicht ohne Weiteres zu nahen und als er an die Thür des Palaſtes anpochte, war ſie bereits Braut. Jetzt gelingt es ihm, der Marcheſa alle trüben

Gedanken zu verſcheuchen, ſie auf das Beiſpiel der reinen und hohen Liebe Vittoria Colonnas zu Michel Angelo hinzuweiſen und ſie durch ſeinen edlen Sinn ſo zu rühren, daß ſie ihm angehören will.

Dem Vorbild dieſes ſtolzen Liebespaares folgt der Magiſter, nachdem er eine bedeutende Erbſchaft gemacht und nicht mehr nöthig hat, dem ungeberdigen Zögling die Formen der Grammatik einzutrichtern und das Weſen der verſchiedenen Versmaße klar zu machen. Der pedantiſche Mann wird durch die muntere Coletta, die Nichte der Schließerin, daran erinnert, daß es doch zu traurig ſei, alt zu werden, ohne ein liebendes Weſen zur Seite zu haben. Das ſieht der Schulmeiſter ein und entſchließt ſich ebenfalls zu einer „Renaiſſance“, indem er die Kleine zur Frau nimmt. Aber auch der Sohn der Marcheſa wird von dem neuen Glauben erfaßt und einem höheren Daſein zugeführt. Vittorino iſt urſprünglich den Weibern gegenüber ein völlig ahnungsloſer Junge. Er haßt ſie ſogar, weil ſie nach ſeiner Meinung alle falſch und treulos ſind. So ſpricht er auch zu Mirra, dem Modell, das mit dem Maler nach dem Schloß gekommen iſt. Die hübſche Perſon ſieht den ſchlanken Burſchen, der ihr gefällt, und als ſie ihn ſo wie einen Magiſter reden hört, faßt ſie ihn beim Kopf und giebt ihm einen kräftigen Kuß, daß es dem guten Vittorino ſiedend heiß über den Rücken läuft und er zu einer Salzſäule erſtarrt. Das Modell iſt mit dem Erfolg ſeiner rothen Lippen zufrieden und läuft davon. Bei Vittorino iſt der Funke aber ebenfalls in ein Pulverfaß gefallen. Er probirt die edle Kunſt des Küſſens, die ihm das Modell beigebracht hat, ſogleich an Coletta und zwar mit ſo bedeutendem Talent, daß der Pater ihn bitten muß, es darin nicht gleich bis zur Meiſterſchaft zu bringen, ſondern zur rechten Zeit innezuhalten und ſeinen wahren Beruf zu erkennen. Dem Knaben wird es alsbald klar, „wie's eine Luſt ſei jetzt zu leben und wie ein gährend Vorwärtsſtreben des Abendlandes Völker rings erfaßt. Und es erſteht zu neuem Glanz erkoren aus den Ruinen, aus der Gräber Schlaf die Welt der Schönheit wieder neu geboren, als ob ein Auferſtehungsruf

ſie traf. Und als der Menſchheit wahre Wegefinder ſiehſt du die Künſtler kühn der Zeit voran als unſers Herrgotts echte Sonntagskinder.“ Vittorino's Leidenſchaft will ſich ebenfalls der Welt der Schönheit zuwenden. Er flieht nach Florenz, um Maler zu werden, und ſeine Mutter wird ihm mit dem Manne ihrer Wahl dorthin folgen.

Es ſteckt in dem Luſtſpiel „Renaiſſance“ eine lobenswerthe Tendenz, die, wenn nicht immer in Fleiſch und Blut, ſo doch überall in anmuthige Form, in friſches, ſinnenfreudiges Empfinden und in eine leicht beſchwingte Versſprache umgeſetzt iſt. Niemand kann über die natürlichen Schranken ſeiner Begabung hinaus, und zu den großen dichteriſchen Talenten rechnen wir weder Schönthan noch Koppel-Ellfeld. Sie faſſen den Begriff der Renaiſſance offenbar zu flach auf, ſie werden leicht weich und ſüßlich. Manche Scenen des Stückes ſchmecken geradezu nach Pudding und Himbeerſauce. Die Renaiſſance war nicht nur ein liebliches, ſondern auch ein gewaltiges Schauſpiel, nicht nur ſanftes Säuſeln des Gefühls, ſondern brauſender Sturm der Leidenſchaft. Man erbaute damals nicht nur Paläſte, ſchuf nicht nur Bilder und Statuen für die Ewigkeit, ſondern wußte auch blitzende Schwerter zu ſchwingen, im Kampf der Parteien viel Blut fließen zu laſſen, und ſcheute ſich ſogar nicht, einem verrätheriſchen Dogen den Kopf vor die Füße zu legen. Man nehme unter Anderm die ſchöne Erzählung von C. F. Meyer „Die Verſuchung des Pescara“ zur Hand, um ſich klar zu machen, wie der ſchweizer Dichter den Geiſt der Renaiſſance getroffen hat und wie die beiden Luſtſpieldichter nur mit Aeußerlichkeiten ein anmuthiges Spiel treiben. Aber ſolche Stücke wie „Renaiſſance“ ſind, auch wenn darin das Letzte nicht geſagt wird und die Verſe nicht überall glatt herauskommen, an manchen Stellen ſogar den Charakter gehackter Proſa tragen, ein entſchiedener Gewinn für das Theater. Uns iſt die Perſönlichkeit Schönthan's mit ihrer ausgiebigen Laune und ihrer durchweg anſtändigen Haltung immer als ſehr ſchätzenswerth erſchienen und wenn wir daran denken, wie ſich dieſer Mann aus einem Schauſpieler dritten Ranges zu einem der fleißigſten und erfolgreichſten

Bühnenſchriftſteller entwickelt hat, ſo begreifen wir nicht die Verhetzung, welcher er von einem Theil unſerer Kritik fortwährend ausgeſetzt iſt. Er iſt immer ruhig ſeines Wegs gegangen und hat nun auf die Vorwürfe, die ihm gemacht worden ſind, mit einem Stück geantwortet, das dem Publikum ſicherlich mehr Vergnügen bereitet hat als das Gezänk der Literaten.

Künſtlerportraits.

Charlotte Wolter. Friedrich Mitterwurzer. Adolph Sonnenthal. Bernhard Baumeiſter. Friedrich Haaſe. Ludwig Barnay. Georg Engels. Arthur Vollmer. Adalbert Matkowsky. Joſeph Kainz.

Die künſtleriſche Laufbahn von Charlotte Wolter möchten wir mit einer unter der Erde rieſelnden Quelle vergleichen, die ſich plötzlich den Weg an die Oberfläche bahnt, wild zu ſprudeln anfängt, eine Gefahr für ihre Umgebung wird und ſich frühzeitig zu erſchöpfen droht, aber noch im rechten Augenblick von einem überlegenen Willen aufgehalten und gefaßt wird und ſich fortan in regelmäßigen, reinen Strahlen zum Segen Unzähliger ergießt, die ſich ihr nahen. Die Natur hatte dieſe Schauſpielerin mit einer ſchlanken harmoniſchen Geſtalt, einem an die klaſſiſche Linie gemahnenden Profil, einem Paar vielſagender mandelförmiger Augen und einem wundervollen Organ ausgeſtattet, aus dem zwei Regiſter ertönten, die aber doch ungezwungen in einander übergingen. In Köln geboren, aus kleinen Verhältniſſen hervorgegangen, mit einem abſcheulichen rheiniſchen Dialekt behaftet, von dem ſich ein Paar leichte ſtörende Spuren noch in den Tagen ihres künſtleriſchen Glanzes erhielten, war ſie hilflos, neugierig und Alles begehrend wie ein Kind zur Bühne gekommen. Sie glaubte den bunten Verheißungen von Ruhm, Stellung und Beſitz, die ihr das Theater verführeriſch ins Ohr flüſterte, wurde wie ein Federball im lockern Treiben kleiner

reiſender Unternehmungen hin- und hergeworfen und ſchien dabei ihren koſtbarſten Beſitz, ihre friſche jugendliche Weiblichkeit zu Grunde zu richten. Aber ſo wirr und unruhig Alles an ihr war, hielt ſie, wenn auch ohne beſtimmtes Ziel, den Blick immer nach Oben gerichtet und als ſie das Glück hatte, mit einigen geiſtig bedeutenden Männern zuſammenzukommen, richtete ſie ſich an ihnen empor, zwang ihren Willen zu ernſtem Nachdenken und Lernen und kam auf weitem Umwege an das Wiener Burgtheater, dem ſie länger als ein Menſchenalter als die erſte Schauſpielerin in ihrem Fach angehört hat, bis ſie am 11. Juni 1897 auf ihrer Villa in Hietzing ſtarb.

Die Stellung, die ſie ſich in Wien errang, war ihre Erlöſung von allen Gefahren, von denen ſie ſich umringt ſah, die Schule und Hüterin ihrer Kunſt, der Weg, auf dem aus der fahrenden Komödiantin die gefeierte Heldendarſtellerin, der Abgott Wiens und die Gattin eines vornehmen Mannes wurde, der ihr ſeine Stellung opferte, um fortan der treue Freund und kluge Berather ihres Bühnengenies zu werden. Die Ehe mit dem Grafen Sullivan, der ſeine diplomatiſche Laufbahn preisgab und ſich zu einem feinen Kenner der bildenden Kunſt entwickelte, gab dem gewaltigen Temperament der Künſtlerin fortan den feſten Halt einer edlen Geſchmacksbildung, einer ſorgloſen Häuslichkeit und einer vielbeneideten geſellſchaftlichen Stellung. Man wußte dieſe merkwürdige Begabung in Wien zu hegen und zu pflegen, die dämoniſche Natur in ihr durch die vornehme Umgebung, in die man ſie hineinſtellte, zu bändigen, ſie an den ſchwierigſten literariſchen Aufgaben zur vollen Entfaltung zu bringen und ſo viel Liebe, Verehrung und Pietät um ihren Namen zu verbreiten, daß man auch die Flecken an dieſem Bilde nicht mehr ſah oder ſehen wollte. Der Platz, den Charlotte Wolter in der Entwickelung der modernen deutſchen Schauſpielkunſt einnimmt, iſt ein ganz beſtimmter und keine Rivalin konnte ſie von ihm verdrängen. Sie verjüngte am Burgtheater die Tragödie durch das heiße Blut, das in ihren Schöpfungen pulſirte und die hinreißende Unmittelbarkeit, die ſie in den Höhepunkten ihres Spiels entfaltete. Ihre Vorgängerin, Julie Rettich, war ihr durch Geiſt

und Stylgefühl bei Weitem überlegen. Aber sie hatte sich durch zu viel Verstand von der Manierirtheit ankränkeln lassen und war ihrer Stimmung und Nerven nicht mehr Herr. Die Wolter brachte ganz moderne Empfindungen mit, kümmerte sich um keine Ueberlieferung, sondern spielte ihre Persönlichkeit mit all den Vorzügen und Unarten, die ihr anhafteten, mit naivem Selbstgefühl aus. Sie stand Naturen wie Marie Seebach und Bogumil Dawison nahe, die wie frische Winde über die staubige Tradition hergefahren waren, das Eintönige des Deklamirens beseitigt und eine viel reichere Charakteristik und feinere Beseelung ihrer Rollen, als man sie früher kannte, zur Geltung gebracht hatten. Marie Seebach war als Gretchen und Luise eine sentimentale Liebhaberin, wie man sie in solcher Innigkeit des Empfindens und solcher Fülle durch einanderspielender Motive bisher nicht gesehen hatte, Dawison der gewaltige Shakespearedarsteller, der als Richard III. die Seelen der Zuschauer gewaltig aufrüttelte und einer blendenden Natürlichkeit der Darstellung den Weg zeigte.

Charlotte Wolter hatte das Schmachten und Entsagen der deutschen Jungfrau, deren Herz in Liebesgram bricht, nicht gelernt. Gretchen und Luise hat sie niemals gespielt und als Amalie in den „Räubern" ist sie genau an einem einzigen Abend aufgetreten. Der Umfang ihrer Begabung wird am besten durch die Rollen bezeichnet, in denen sie zuerst am Wiener Burgtheater auftrat. Sie gab zunächst im Juni 1861 sechs Gastrollen, und zwar die Adrienne Lecouvreur, Jane Eyre, Maria Stuart und Rutland, dann im folgenden Jahre neben der Adrienne die Iphigenie und die Eugenie im „Fabrikanten" von Souvestre, also Rollen, die entweder eine hoheitsvolle Repräsentation oder eine starke leidenschaftliche Seele verlangten. Das machte sie allmälig zur ersten deutschen Tragödin und sicherte ihre Stellung zur Zeit, als sie unerfahren und verwildert nach Wien kam, wie am Ende ihrer Künstlerlaufbahn, als sie an Rollen festhielt, die sie in Folge ihres Alters nicht mehr hätte spielen sollen. Man erkannte immer die edle Rasse an, die auch in ihren minderwerthigen Leistungen bemerkbar war. Sie hat stets zu den vollen, mehr unmittelbar als bewußt schaffenden Kräften der Wiener

Hofbühne gehört, ähnlich einer Helene Hartmann, die so gut alt zu werden und aus den köstlich gespielten Naiven herauszuwachsen wußte, einem Baumeister, der als flotter Naturbursche anfing und der beste Heldenvater der deutschen Bühne geworden ist, einem Meixner, dessen scharfe Komik den Teufel im Leibe hatte, aber auch zu Herzen zu gehen wußte. Sonnenthal ist weit mehr das Produkt vielseitiger Bildung, die sich auch Fremdes anzueignen und den Stil der Franzosen und Italiener dem seinigen geistreich aufzupfropfen verstanden hat.

Die Männer, die Charlotte Wolter in Sturm und Drang ihrer Jugend gefördert haben, sind Cajetan Cerri, Rudolf Valdek und Heinrich Laube. Am meisten Laube, der als Direktor des Burgtheaters das entscheidende Wort zu sprechen hatte. Er erzählt in seinem Werk über die von ihm geleitete Bühne, wie und wo er die junge Schauspielerin zuerst kennen gelernt hatte. Es war Ende der fünfziger Jahre im Wiener Karltheater, das damals unter Nestroy stand. Er sah sie wie in einem Zauberschlaf und meinte, daß sie, erweckt, vielleicht wie eine Prinzessin sprechen würde: „Ich hatte den Eindruck vornehmer Schönheit von dem Mädchen und daß hinter dem, was sich da zeige, eine Kraft liegen könne, irgend eine seltene Kraft. Sie sprach abscheulich mit einem fast verborgen bleibenden guten Organ. Die Töne sonderten sich nicht klar zu Worten. Aber der griechische Kopf sprach für mich. Sie war steif, aber ihre geringen Bewegungen waren edel — ich blieb dabei, dahinter liegt eine Kraft.“ Eine längere Unterredung, die er mit der jungen, in zweiten und dritten Liebhaberinnen beschäftigten Dame führte, bestärkte ihn in der Ueberzeugung, daß die Wolter für große ernste Rollen geeignet sei. Er verfolgte ihr Auftreten in Brünn mit Interesse und wollte sie auf ein Jahr an seine Bühne ziehen, bekam aber von seiner vorgesetzten Behörde nicht die Erlaubniß zum Abschluß eines Jahreskontrakts. Darauf begab sich die Schauspielerin nach Berlin und genoß den dramatischen Unterricht des Direktors Hein vom Viktoriatheater und der Frau Peroni Glaßbrenner, der sie immer einen großen Einfluß auf ihre spätere künstlerische Entwickelung zuschrieb. Am Victoriatheater spielte sie lange zweites

Fach, bis ſie gelegentlich eines Gaſtſpiels der Frau Werſing-Hauptmann als Adrienne Lecouvreur die Rolle der Prinzeſſin in dem Scribe'ſchen Stück erhielt. Wenige Wochen darauf ſpielte ſie 1861 die Hermione in Shakeſpeares „Wintermärchen", und zwar mit ſo überraſchendem, allgemeinem Erfolge, daß ſie fortan als tragiſche Schauſpielerin vollwerthig angeſehen wurde. Dieſe Rolle umſpannt wie ein prachtvoll aufſteigender breiter Bogen das geſammte künſtleriſche Schaffen von Charlotte Wolter. Sie giebt einen Maßſtab für den Zauber ihrer Perſönlichkeit und die Größe ihres Könnens und iſt mit ihrem Namen ein für alle Mal unauflöslich verknüpft. In die Geſtalt dieſer Königin, deren arglos herzliches Gemüth verkannt, deren Weiblichkeit und Mutterglück auf das Tiefſte beſchimpft und erniedrigt werden, die, der Welt entrückt, zur Statue erſtarrt, um aus dem Marmorbilde in den Armen ihres bereuenden und liebenden Gatten zu neuem glücklicheren Leben aufzuerſtehen, legte die Künſtlerin ihr eigenſtes Ich hinein. Sie konnte darin zeigen, daß ſie ſich aus der trüben Gährung ihrer Lehrjahre zur Harmonie an Leib und Seele hindurchgerungen und die Worte ihrer Rolle: „Füll Alle, die Dich ſehn, mit Staunen!" in der Anwendung auf ſich ſelbſt zur Wahrheit gemacht hatte. In ihrer Kunſt war ſie ſchon damals von wahrhaft königlicher Hoheit erfüllt.

In Wien hat ihre Begabung dann einen ergiebigen Nährboden bekommen und ſich nach allen Richtungen ausgebreitet, wo ſie ihr Herz mitſprechen, ihre Leidenſchaft aufflammen laſſen konnte. Was Andern leicht wurde, hat ſie manchmal verfehlt oder nur halb getroffen. Das Flache und Fade, in dem ſich die gewohnheitsmäßige Routine ſo wohl fühlt, weil ſie darin niemals ſtrancheln kann, hat ſie ſelbſt zuweilen unbedeutend erſcheinen laſſen. Sie war dann nur körperlich auf der Bühne, während ihre Seele abweſend zu ſein und nach einer edlen, ihrer würdigen Aufgabe zu ſuchen ſchien. Groß und bedeutend war ſie immer nur in ſolchen Rollen, bei deren Darſtellung den andern Schauſpielerinnen nach wenigen Scenen die Luft ausging. Das Unerhörte und anſcheinend Unerreichbare lockten ſie und gaben ihr einen ſchauſpieleriſchen Muth ein, mit dem ſich Andere lächerlich

gemacht hätten, während sie gerade in solchen Scenen die am tiefsten liegenden Motive einer Dichtung krystallklar hervortreten ließ und das Interesse des Publikums im Sturm eroberte. Korrekt im gewöhnlichen Sinn ist Charlotte Wolter niemals gewesen. Sie konnte namentlich in Konversationsstücken mehrere Akte fallen lassen, um sich dann plötzlich zu solcher Riesenhöhe zu erheben, daß man das frühere Manko gar nicht bemerkte und über den empfangenen Eindruck freudig in die Hände klatschte. Ebenso wenig waren ihre Sprechweise und Deklamation tadellos. Das rheinische Heimchen ist sie nicht ganz los geworden, den Unterschied zwischen „heute“ und „haite“ hat sie mit dem Ohr nie vollständig erfaßt. Einen runden Satz hat sie gelegentlich durch unlogisches Herausstoßen einzelner Worte in Stücke gebrochen. Aber die Kraft ihrer Persönlichkeit nahm dergleichen Ausstellungen jede tiefere Bedeutung. Wenn sie in der Tragödie auf den Höhepunkten der Leidenschaft stand, glaubte man alle Elemente entfesselt zu sehen, den rollenden Donner zu hören, den Blitz zu erblicken, wie er einschlägt. Alle Bühnenkonvention wurde dann aufgehoben und das Schwierigste gewagt, der gewöhnliche Begriff von Schönheit gewaltsam umgeworfen und etwas Anderes an seine Stelle gesetzt, an das man sich erst gewöhnen mußte, das Einen dann aber gewaltig packte und gar nicht wieder los ließ. Wenn sie mit offenem Munde starres Entsetzen oder die Wuth einer Tigerin ausdrückte, begriff man nicht mehr, wie ein Mensch dergleichen Seelenzustände künstlich in sich hervorrufen konnte. Ihr Schrei hat mit Recht allgemeine Berühmtheit erlangt, denn er war das gewaltsame Sichaufbäumen einer Seele, die, auf's Tiefste gepeinigt, sich in einem Naturlaut Luft machen muß. Dieser Schrei fuhr wie ein spitziger Dolch durch die Luft und Jedem in's innerste Herz. Schön war daran garnichts, denn er klang disharmonisch, grell und grausig. Daß er in seiner ungezähmten Natürlichkeit nicht verletzte, lag in der Wahrheit der Empfindung, von der die Künstlerin beseelt war. In ihm tönten all das Leid der Anfängerin, die sich von Bühne zu Bühne hoffnungslos herumstoßen mußte, alle Kränkungen wieder, denen ihr weibliches Empfinden ausgesetzt war, als sie

ſich, ohne Ahnung eines beſtimmten Ziels, auf dem ſchmalen Wege der Kunſt mühſam vorwärts ſchleppte. An der Gewalt dieſes Wolterſchreis haben der Leichtſinn unbewachter Jugend und die Thränen getäuſchter Liebe mitgearbeitet. Die Leidenſchaft der Künſtlerin iſt aus ſchwerer Lebensſchule hervorgegangen, und nur ihrer zähen weiblichen Kraft hat ſie es zu verdanken, daß ſie unter Entbehrungen und Erniedrigungen aller Art nicht zuſammengebrochen iſt. Nun glänzte dieſe „Frucht der Widerwärtigkeit“ als „köſtliches Juwel“ in ihrer Künſtlerkrone, wenn ſie Rollen wie Phädra, Orſina, Maria Magdalena ſpielte, alles Herzblut in ſich aufwühlte und der Menſchheit ganzen Jammer ihren Zuſchauern erſchloß.

So ſcharf ihre Individualität umriſſen war, ſo umfaßte ihre künſtleriſche Thätigkeit doch einen ſehr weiten Kreis. Sie konnte groß, rein und edel als Iphigenie erſcheinen, die ſie nach verſchiedenen nicht ganz glücklichen Verſuchen künſtleriſch ſchließlich vollendet bewältigte und mit der ſie vom alten ins neue Burgtheater zog. Sie verſtand es, die wurmſtichigen weiblichen Charaktere der franzöſiſchen Demimonde-Literatur, eine Camelien-dame und ähnliche Rollen glaubwürdig zu geſtalten und in der Sidonie des Daudet'ſchen „Fromont“ ſelbſt das Laſter im kleinen Stil zu verkörpern. Alle Dämonen ſtanden ihr zur Seite, wenn ſie die Orſina ſpielte. Sobald ſie mit ihrem rothen Kleide im vierten Akt der „Emilia Galotti“ aus der Couliſſe trat und die erſten Worte ſprach, glaubte man, daß Alles in Flammen ſtehe. Ihre Lady Macbeth war in jeder Beziehung eine großartige Leiſtung ſowohl was die Maske betraf, für welche ſie mit den Schlangenhaaren und dem dunkeln Gewand die Meiſterſchaft Makarts zu Rath gezogen hatte, wie in Bezug auf das Spiel, wenn ſie ſich in der Mordnacht unheimlich zur Erde bückte und auf die Rückkehr Macbeth's von ſeinem blutigen Werke wartete. In ihrem Naturalismus waren immer Anmuth und Schönheit enthalten und die Nachtwandlerſcene war die Verkörperung ſchuld-beladener Weiblichkeit. Vor Allem berühmt iſt ihre Darſtellung der Wilbrandt'ſchen „Meſſalina“ geworden, auch durch das Bild von Makart, der ſie dargeſtellt hat, wie ſie in dieſer Rolle auf

dem Ruhebett liegt. Der gerührte Dichter widmete ihr zum Dank für diese Leistung im Jahr 1874 folgendes Gedicht:

„Römische Kraft, die mit den Göttern ringt,
Griechische Schönheit, die noch Frevel adelt;
Ein deutsch Gewissen, das belehrt, getadelt,
Rastlosen Kampfes Kunst und Stolz bezwingt:
So kenn ich Dich, so dank ich Dir von Herzen,
Verkünd'rin höchster Wonnen, tiefster Schmerzen."

In ihrem Spielplan finden wir die Literaturen aller Kulturvölker vertreten. Von den französischen Stücken, in denen sie aufgetreten ist, sprachen wir schon. Sie beschäftigten die Künstlerin neben deutschen, klassischen und modernen Dramen am meisten. Von spanischen Autoren hat sie die Donna Diana in Moretos reizendem Lustspiel oft gegeben, von englischen Dramatikern wurde naturgemäß Shakespeare bevorzugt. Ihre Cleopatra stand einzig da. Der nordischen Literatur hat sie in Ibsen's „Nordischer Heerfahrt", der russischen in Turgenjew's „Natalie" als erste Darstellerin dieser Rolle, der antiken als Elektra von Sophokles ihre Huldigung dargebracht.

Das Aelterwerden hat Charlotte Wolter wie jeder Frau und zumal der künstlerisch mit ihrer Persönlichkeit schaffenden große Schmerzen verursacht und sie hat sich gegen das Alter wie eine Löwin gewehrt. So weit es möglich war, ersparte man ihr jede Erinnerung daran, daß die Tage der Rosen und der Liebe für sie auch auf der Bühne vorbei waren. Man ließ sie im Besitz gewisser Rollen, die ihr nicht mehr saßen, so lange, bis sie den Geschmack daran selbst verlor. Aber einen Ersatz wollte sie sich doch nicht gefallen lassen. Das jugendlich aufsprießende Talent des verstorbenen Fräulein Wessely, die ihr garnicht ins Gehege kam, erfüllte sie bereits mit Neid und wenn man ihr in ihrem eigensten Rollenfach eine Nachfolgerin geben wollte, wurde die Alternde wieder jung, die Kranke wieder gesund und erdrückte Jeden, der sich auf ihren Platz setzen wollte. Das haben Agathe Barsescu und Marie Pospischill schwer genug empfunden. Erst Adele Sandrock war so glücklich, sich auf ihren Thron setzen und sich eine Weile behaupten zu dürfen. Mittlerweile war der Uebergang in's ältere Fach für Frau Wolter zur Nothwendigkeit ge-

worden und ihr körperlicher Zuſtand legte ihr große Schonung auf, ſo daß an ein regelmäßiges Auftreten im Burgtheater nicht mehr zu denken war. Als Volumnia im „Coriolan“ konnte ſie durch antike Gewandung, ſtolze Haltung und Macht der Rede noch imponiren. Den wirklichen Uebergang ins alte Fach bezeichnete für ſie aber erſt die Mutterrolle in Philippi's „Dornenweg“. Der Gedanke, Charlotte Wolter mit weißen Haaren auf der Bühne zu erblicken, hatte für die Wiener etwas Aufregendes und bildete das Tagesgeſpräch. Als die Künſtlerin nach ſchwerer Krankheit in dieſer Rolle zum erſten Mal wieder die Bretter betrat, ging ſie wie eine Königin durch eine lange Gaſſe von Mitſpielern, Theaterbeamten, Statiſten und Arbeitern hindurch, die ſich an ſie zu beiden Seiten ehrfurchtsvoll herandrängten, um ihr die Hand zu küſſen. Das Stück von Philippi erzielte, nur weil Frau Wolter darin mitwirkte, die größten Einnahmen, deren man ſich im Burgtheater zu erinnern weiß.

Nach ihrem Probegaſtſpiel in Wien hatte die Künſtlerin durch Cheri Maurice, der ein Habichtsauge auf neue Talente warf, einen Antrag an das Thaliatheater nach Hamburg bekommen, noch bevor ſie Laube an ſeine Bühne zu feſſeln vermochte. Nach einem Jahr gab Maurice die Künſtlerin, die alle in ſie geſetzten Hoffnungen glänzend erfüllte, unter der Bedingung frei, daß ſie ſich drei Jahre hindurch zu einem ſechswöchentlichen Gaſtſpiel in Hamburg verpflichte. Auf dieſe Weiſe haben die Hamburger Charlotte Wolter gründlicher kennen gelernt, als die Berliner, bei denen ſie ſich immer nur vorübergehend hat ſehen laſſen, zuletzt in den Jahren 1878 und 1879 im Reſidenztheater. Aber der Eindruck dieſer vulkaniſchen Natur und großen Weiblichkeit wird unverwiſchbar in Allen fortleben, die Frau Wolter geſehen haben. Mit den größten tragiſchen Talenten der Gegenwart, mit Sarah Bernhardt und Eleonore Duſe, hatte ſie Nichts gemeinſam, denn ſie war weder von einer ſo raffinirten Technik und koketten Weiblichkeit wie die Eine, noch ſo modern und pſychologiſch bis zum Krankhaften verfeinert wie die Andere. Charlotte Wolter beſaß das Temperament von Beiden zuſammengenommen, und ihre Weiblichkeit arbeitete immer

in großen Zügen, um zu einem Höhepunkt zu gelangen, von dem aus sie sich in ihrer dämonischen Größe offenbarte und wo sie von Niemandem als höchstens von sich selbst übertroffen werden konnte.

Völlig unerwartet hat der Tod aus dem Kreise unserer Bühnenkünstler einen der genialsten und vielseitigsten herausgerissen. Ein Telegramm aus Wien meldete uns am 13. Februar 1897, daß Friedrich Mitterwurzer am Tage zuvor früh sieben Uhr plötzlich gestorben sei. Noch vor Kurzem war mit dem Künstler ein Vertrag abgeschlossen worden, der ihn für April zu einem Gastspiel im Neuen Theater verpflichtete, wo er in der Dramatisirung des du Maurier'schen Romans „Trilby" die Rolle des dämonischen Svengali spielen sollte. Alljährlich hatten wir die Freude, Mitterwurzer auf einer Berliner Bühne zu begrüßen, wobei sein originelles und geistsprühendes Spiel wie eine Erfrischung unter dem Schablonenhaften des alltäglichen Theatertreibens wirkte. Er war in allen Sätteln gerecht, mit unseren Klassikern ebenso vertraut wie mit den Erzeugnissen unserer Modernsten. Der erschütternde Darsteller eines Franz Moor und Richard III., der elegante Bolz und Benedict verwandelte sich in Hauptmann's Collegen Crampton und in Sudermann's Röcknitz, eine seiner erstaunlichsten Leistungen, die so viel zum Erfolg des „Glücks im Winkel" beigetragen hat. Den psychologischen Problemen, mit denen sich Ibsen beschäftigt, wußte Mitterwurzer in überraschender Weise nachzuspüren, während ihm gleichzeitig der brave Benedix nicht zu altmodisch war und er mit seinem Dr. Wespe das Publikum aus dem Lachen nicht herauskommen ließ. Der unruhige Geist dieses Schauspielers ließ ihn an keinem Theater dauerndes Genügen finden. Er wollte mit keinem bestimmten Publikum alt werden und brach unerwartet die Zelte ab, auch wenn ihn Zuschauer und Kritiker noch so sehr verwöhnten. Das haben wir zu unserem Bedauern in unserm Schauspielhause erfahren, wo Mitterwurzer seinen Dietrich Quitzow, eine seiner geschlossensten und markigsten Leistungen, in dem Wildenbruch'schen Drama mit glänzendem Erfolge spielte und auch später die Freude der Liebhaber und Kenner bildete,

ohne sich indessen für das verwaiste Charakterfach binden zu wollen. So hat er von 1885, als er kurze Zeit das Carltheater in Wien leitete, fast alle deutschen Städte bereist und ist bis nach Holland, Rußland und Amerika gezogen. Ihn lockten nicht nur die größeren Einnahmen des Gastirens, sondern auch die neuen Aufgaben, die er sich stellen durfte und an denen er sich stets wieder verjüngte. Seine äußeren Mittel waren nicht gerade überraschend, das Organ erschien sogar häufig brüchig und schlug in der Höhe leicht um. Dafür waren seine Phantasie und sein Intellekt im Nachfühlen des Poetischen in außerordentlicher Weise entwickelt. Das Auswendiggelernte ging ihm sofort in Fleisch und Blut über, die Verwandlungsfähigkeit war in Ton, Mimik und Geberde eine vollständige. Mitterwurzer war erst 53 Jahre alt. Der Sohn des berühmten Dresdner Baritonisten, der in Wagner'schen Partien so Vorzügliches leistete, lernte zunächst den Jammer des Komödiantenthums bei einer reisenden Gesellschaft in Schlesien kennen. In Hamburg, Bremen und am Berliner Wallnertheater tastete er noch unsicher hin und her. Am Stadttheater in Leipzig wurde ihm Heinrich Laube ein kundiger Führer, und bald dehnte sich sein Ruf nach allen Richtungen aus. In den letzten Jahren zog es Mitterwurzer nach Wien, wo seine Gattin, einst eine vorzügliche Naive, als Burgschauspielerin wirkte. Er kam ebenfalls an die Wiener Hofbühne, der er schon früher zwei Mal angehört, aber immer wieder den Rücken zugewendet hatte. Jetzt schien er aber an diesem vornehmen Kunstinstitut festsitzen zu wollen. Kurz vorher hatte ihm der Kaiser das Dekret als Hofschauspieler verliehen. Großes hat Mitterwurzer geleistet, Größeres durften wir von ihm erwarten, denn er war von einem ungewöhnlichen Ehrgeiz und großer Schaffensfreudigkeit erfüllt.

Für sein erstes Auftreten im Berliner Theater unter der Barnay'schen Direktion hatte er den Franz Moor gewählt. Nach dieser Rolle pflegt jeder Charakterspieler zu greifen, nicht nur weil sie einem Werke von unvergänglichem dramatischen Gehalt angehört, sondern vor Allem wegen der Fülle theatralischer Effekte, die bis auf alle Einzelheiten feststehen und von einer

Generation von Schauſpielern auf die andere übertragen werden. Ein großer Vorrath von techniſchen Hilfsmitteln, von Auffaſſungen und Nuancen iſt dadurch aufgeſpeichert worden, aus dem der Schauſpieler ſich nur das auszuſuchen braucht, was ſeiner Individualität entſpricht, um eines gewiſſen Erfolges ſicher zu ſein. Mitterwurzer kannte dieſe Tradition ebenfalls ganz genau, aber er war ihr abgeſagter Feind und da er eine ſo abgeſpielte Rolle wie den Franz Moor beim Beginn ſeines Gaſtſpiels darſtellte, konnte man ſicher ſein, daß er den Widerſpruch gegen das Hergebrachte mit größter Schärfe zum Ausdruck bringen wollte. Dieſer merkwürdige Menſch und Schauſpieler hat ſeit Jahren kein anderes Beſtreben gezeigt, als das ganze Gebiet der Charakterdarſtellung von Grund aus aufzuwühlen und umzugeſtalten, mit der Schablone zu brechen und neuen Auffaſſungen Geltung zu verſchaffen. Im Wiener Burgtheater konnte er damit zuerſt nicht durchdringen, obwohl ihn Dingelſtedt mit allen Mitteln förderte und bei jeder Gelegenheit gegen Lewinsky ausſpielte. Aber ſchon damals mußte man geſtehen, daß Mitterwurzer's Spielweiſe ſich nicht allein aus Neuerungsſucht erklären laſſe, daß der Künſtler eine entſchiedene Berechtigung habe, für die Begründung eines neuen Stils der Menſchendarſtellung einzutreten. Er iſt von einer beiſpielloſen Vielſeitigkeit und Wandlungsfähigkeit, heute Franz Moor oder König Philipp, morgen der ſächſelnde Theaterdirektor Strieſe in dem Schwank „Der Raub der Sabinerinnen" oder der Buchbinder Kleiſter im „Schwert des Damokles". Dadurch, daß er die Tragödie wie das Luſtſpiel beherrſcht, hat er ſich eine ungemeine Natürlichkeit bewahrt und einen Ausgangspunkt für ſeine Darſtellung klaſſiſcher Rollen gefunden. Er ſucht ſie alle menſchlich zu vereinfachen und ſchauſpieleriſch zu verfeinern. Ein ſolches Beſtreben muß zunächſt mit Freuden begrüßt werden, denn nirgends herrſcht ſinnloſes Nachäffen ſo vor wie beim Theater, und auf keine andere Weiſe haben in den fünfziger Jahren Bogumil Dawiſon und Marie Seebach belebend und erfriſchend auf die Schauſpieler gewirkt, als daß ſie ihr individuelles Denken und Empfinden zu Hilfe nahmen. Mitterwurzer erinnert an jene Zeit der Wandervirtuoſen

durch das Nervöse, Unruhige, Suchende seines ganzen Wesens. Er ist ebenfalls ein in hohem Maße schöpferischer Schauspieler, der den Zuschauer immer fesselt und auch dann noch interessirt, wenn er ihn durch das Launenhafte und Unberechenbare seines Wesens manchmal zur Verzweiflung bringt. Denn dicht liegt bei diesem Künstler das Bizarre neben dem Genialen, das Verzierte und Aeußerliche neben der vollendeten Einfachheit und Wahrheit. Was er als Franz Moor beabsichtigte, war von vornherein klar. Er wollte die grell bemalte Puppe, der man schon auf zwanzig Schritt den Bösewicht anmerkte, beseitigen, er wollte einen Menschen hinstellen, dem wir seinen Trieb zum Schlechten glauben. Daß er die plumpen Aeußerlichkeiten in Maske und Erscheinung verworfen hatte, war selbstverständlich. Er ging aber noch weiter, indem er einen aalglatten, liebenswürdigen Menschen spielte, der uns in den ersten Akten seine Höllenphilosophie im leichtesten Plauderton vorrrug und in seinem Trotz gegen die Menschheit weit mehr ein eigensinniger, verbohrter, stellenweise sogar etwas komischer Bursche als ein Dämon war, vor dem man Entsetzen empfindet. In Mimik und Tonnuancirung war eine Menge der zierlichsten und geistreichsten Details über die Rolle ausgestreut, aber so, daß diese Mosaikarbeit den entscheidenden Grundzug des Charakters verdeckte. Nur in dem Monolog des zweiten Aktes, als Franz Moor über die Mittel nachdenkt, seinen Vater aus dem Wege zu räumen, erhob sich Herr Mitterwurzer zu voller tragischer Größe. Wie er das Wort „Schreck!“ aussprach, ohne dabei mit einem der sonst üblichen Requisiten zu spielen, rein aus der Stimmung des Augenblicks heraus, ging das Gefühl des Grauens vor etwas Entsetzlichem durch das Haus. Dann kamen Scenen, in denen die Gestalt durch das überhastete Tempo des Künstlers an Schärfe und Deutlichkeit verlor, Momente, an denen er nur halben Antheil zu nehmen schien. Man merkte ihm die Absicht an, den gewöhnlichen Effekt zu umgehen und etwas Neues, Ungewöhnliches an seine Stelle zu setzen. Ueberaus fein war der Monolog nach der Rückkehr Karls, die Begierde, ihn zu tödten bis zu dem bei den Worten: „Er lebe! Er lebe!“ zusammenbrechenden Muth

ausgedrückt. Durch das langsame Rückwärtsschreiten, das scheue Umsichblicken erzielte der Schauspieler, als der Monolog schon lange zu Ende war, einen Stimmungseffekt, der an Salvini erinnerte! Seine eigene Virtuosität ließ er endlich in den Scenen mit Daniel, bei dem Gebet in der Schreckensnacht, bevor er den Räubern in die Hände fällt, spielen. Die Motive der Todesangst, das Zittern des Körpers, das Lallen der Stimme, das Stiere des Blicks waren meisterhaft wiedergegeben.

Er liebte schauspielerische Ueberraschungen und suchte die Tragweite seines Talentes gern an weit auseinander liegenden Aufgaben zu erproben. Ein Mal spielte er im Berliner Theater zuerst den Dr. Wespe und dann den Hamlet. Einen größeren Gegensatz kann man sich für einen Künstler gar nicht denken, als wenn er die Maske des geckenhaften Literaten, den Benedix in seinem altmodischen Lustspiel geschildert hat, abwerfen und in den Mantel des melancholischen Dänenprinzen schlüpfen soll. In dem einen Fall handelt es sich darum, einer literarischen Mumie den Schein des Lebens zu geben und die Persönlichkeit des Schauspielers so in Scene zu setzen, daß man darüber das Fadenscheinige der Handlung vergißt, in dem andern Fall kommt es darauf an, den unendlichen Inhalt einer unsterblichen Dichtung zu erfassen und treu wiederzugeben. Einen Schauspieler, der sein Talent bis zur höchsten Virtuosität durchgebildet hat, wird jene Aufgabe vielleicht noch stärker locken als diese, weil sie ihn als Alleinherrscher und den Dichter als bloßen Gefolgsmann erscheinen läßt. Herr Mitterwurzer hat als Dr. Wespe diesen souveränen Standpunkt des Künstlers mit glänzendem Erfolge zu vertheidigen gewußt. Niemand dachte während der Aufführung an das Stück, sondern nur an den überwältigend drolligen Menschen, der mit seinem blauen Frack, der gelben Weste, der rothen Kravatte, dem breitkrämpigen Kastorhut und den grauen Beinkleidern auf der Bühne herumwirthschaftete, den Frauen selbstgefällig den Hof machte, die ganze Unverfrorenheit seines Charakters hervorkehrte und doch unwiderstehlich liebenswürdig blieb. Dabei war Mitterwurzer ganz in seinem Element. Er besitzt die humoristische Ueberlegenheit, die auch die nebensächliche

Phraſe mit Saft und Leben erfüllt, er läßt in ſeinem Geſicht alle Geiſter des Uebermuths, der Ironie, der Pfiffigkeit aufblitzen, er entwickelt eine Mannigfaltigkeit des Mienenſpiels und der Geberdenſprache, daß man als Zuſchauer aufs Höchſte intereſſirt wird und er bleibt dabei ſo natürlich, daß man gar nicht mehr im Theater zu ſein glaubt. Seine Scherze im Redaktionszimmer, die Art, wie er ſeine drei Liebesbriefe ſchreibt, das abendliche Rendez-vous mit der tintenklexſenden alten Jungfer beruhten auf einer ſchauſpieleriſchen Miniaturmalerei erſten Ranges, die um ſo erfreulicher wirkte, als man im Berliner Theater dem Stück das Koſtüm der vierziger Jahre gegeben hatte. Gleich darauf ließ Herr Mitterwnrzer den Hamlet folgen. Schon der erſte Akt zeigte, aus welchen Tiefen des Gefühls der Künſtler ſchöpfte. Er bot Sachen von auserleſener Feinheit der Nachempfindung und Originalität der Darſtellung. Dazu gehörte vor Allem die Unterredung mit dem Geiſt, Mitterwurzer ſtand dabei dem Publikum abgewendet, ohne eine einzige Bewegung zu machen, die Hände an die Hüften gelegt, wie erſtarrt vor Erſtaunen über das Unerhörte der Erſcheinung, feſt gebannt durch das ehrwürdige Bild des geliebten Vaters, auch im Tone ohne ſtarken Ausdruck, nur flüſternd, als wolle er das Weihevolle und Heilige dieſes Moments nicht beeinträchtigen. Die Wirkung war eine ganz außerordentliche. Daſſelbe gilt auch von dem allmählichen Zuſichkommen Hamlets nach dem Verſchwinden des Geiſtes, dem Zuſammentreffen mit den Freunden, dem geheimnißvollen Schwur. Das Alles war überaus ſtimmungsvoll und eigenartig, frei von der Konvention und doch im Geiſt der Dichtung gehalten. Leider trat der bei Mitterwurzer nicht ſeltene Fall ein, daß ſich die Figur im Verlauf der übrigen Akte nicht ganz auf dieſer Höhe hielt. Es machte ſich ein Nachlaſſen der Kräfte bemerkbar, bei dem Einzelnes zwar noch wunderbar gelang, aber die volle Einheit der Figur aufgehoben wurde. Am glücklichſten war er in den Monologen wegen der echt künſtleriſchen Art, in welcher er ſie aus der Situation herauszuſpinnen und mit dem Folgenden zu verknüpfen wußte. Man ſah dem Geſicht, man hörte der Stimme an, wie das Alles nicht als etwas Fertiges und Aus-

wendiggelerntes vorgebracht wurde, ſondern im Herzen entſtand und den Willen bezwang. Beim Aufbruch des Königs während des Schauſpiels, auf dem Kirchhofe bei der Begegnung mit Laertes gab das Organ nicht die volle Energie her. Wir hofften, daß es Mitterwurzer bei einem feſten Engagement, wie er es jetzt beim Berliner Theater angetreten hat, gelingen würde, ſeiner Stimmungen Herr zu werden und eine gleichmäßigere Durchbildung ſeiner Rollen zu erreichen. Schwingt er ſich zur vollen Kraft auf, wie in dem erſten Akt des Hamlets, ſo erſcheint er als einer der vorzüglichſten lebenden Schauſpieler.

Wie einfach, wahrhaftig und treuherzig, ohne Heldenpomp und Theaterphraſen war ſein Tell in den erſten Akten breit und lebendig vor uns entwickelt! Das war in der That der ſchlichte Landmann, der mit Weib und Kind arglos und friedliebend ſeinem Tagewerk nachgeht, aber wenn er ſich in ſeiner Exiſtenz bedroht ſieht, ſelbſt vor dem Aeußerſten nicht zurückſchreckt. Die Schußſcene war von außerordentlicher Wirkung, einer zu Thränen rührenden Wahrhaftigkeit, fortwährend erhellt von charakteriſtiſchen Einzelheiten, die auf die Perſönlichkeit Tell's neues Licht warfen. Wie er mit dem Kinde plauderte und beim Spannen des Bogens auf Geßler's ungeheures Begehren gar nicht hörte, wie er dann in äußerſter Verzweiflung, um ja nicht zu fehlen, ſich dicht vor das Kind hinſtellte und ſcharf zielend Schritt für Schritt zurücktrat, wie er zuſammenſank und ſchließlich durch die fürchterlichen Worte über die Verwendung des zweiten Pfeiles ſeinem gequälten Innern Luft machte, das Alles war pſychologiſch fein, eigenartig und ungezwungen ausgearbeitet. Mit dem Monolog wußte Herr Mitterwurzer aber noch nichts Rechtes anzufangen, denn nach einigen hübſchen Anläufen verlor er ſich ins Deklamiren, ſprach direkt ins Pubkikum hinein und gab dem Monolog dadurch eine Abſichtlichkeit, die er durchaus nicht haben darf. Der gleichmäßige Guß und Fluß in der Leiſtung würde ſich von ſelbſt ergeben, wenn der Künſtler ſich entſchließen wollte, ganz der Unſrige zu werden. Wer ihn eine Reihe von Jahren hindurch verfolgt hat, weiß, wie ſehr er ſich abgeſchliffen und von ſeinen künſtleriſchen Extravaganzen, die ihm früher anhafteten, losgeſagt hat. In

Leipzig hat ſich eine auf ihn bezügliche Theateranekdote erhalten. Man erzählt dort, er habe ein Mal als Geßler nach dem Schuß Tell's, anſtatt todt zur Erde zu ſtürzen, ſein Rößlein ruhig umgewendet und ſei mit ihm wieder in die Couliſſe abgeritten. Als der dienſtthuende Regiſſeur ihm darüber mit entſetzter Miene Vorwürfe machte, habe Mitterwurzer ganz ruhig und mit dem größten Ernſt geantwortet: „Was wollen Sie denn? Der Mann hat mich ja nicht getroffen!“

Ein tüchtiger Gelehrter, der ſich ſonſt nur mit dem längſt Vergangenen beſchäftigt und uns unter Anderm ein gehaltvolles Werk über Leopold von Ranke's Leben und Werke geſchenkt hat, Eugen Guglia in Wien, veröffentlichte im Jahre 1896 eine leſenswerthe Schrift über Mitterwurzer. Er bot darin keine Biographie des Künſtlers, ſondern eine eingehende Analyſe ſeiner Hauptrollen, meiſt unter dem unmittelbaren Eindruck der jedesmaligen Aufführung. Gegen ſiebzig Figuren, ſo fein und geiſtreich ausgemalt, ſo treu und charakteriſtiſch wiedergegeben, wie es die Feder bei dem vergänglichen Bühnenbilde überhaupt nur vermag, ziehen in dieſem Buche an uns vorüber, Schöpfungen von hohem literariſchen Werth, bei denen es ſich darum handelte, bis in die dunkelſten Tiefen des Seelenlebens hinabzutauchen und leichtere Aufgaben, die ſich der Schauſpieler wie einen bequemen Mantel genial überwarf, um dabei das Bewegliche, Wandlungsfähige und Geſtaltungsfrohe ſeiner Perſönlichkeit zu zeigen, um nach einer allgemein gehaltenen Vorlage gewiſſermaßen Dichter und Darſteller in einer Perſon zu ſpielen. Dieſe Augenblicksbilder vergegenwärtigen uns das Sprühende und Schöpferiſche ebenſo wie das Haſtige und Irrlichtelirende einer der originellſten Geiſter, die jemals auf der Bühne erſchienen ſind. Mitterwurzer erinnerte in der Lebhaftigkeit ſeines Temperaments, in der Kunſt und Mannigfaltigkeit ſeiner Charakteriſtik, in ſeinen kühnen Sprüngen von dämoniſcher Leidenſchaft zum tollſten Humor weit mehr an romaniſche Sinnenfreudigkeit und Lebendigkeit als an deutſche Schauſpielkunſt, an der faſt immer ein Zöpfchen von Künſtlichkeit und Schwerfälligkeit hängt. In ihm wogten die prächtigſten Eigenſchaften, die einem Menſchendarſteller verliehen

ſein können, unruhig, durch einander. Er konnte bis zu einem Grade Alles. Er breitete über alle Fächer und Rollen neues und glänzendes Licht aus. Aber ihm fehlte die Geduld, mit ſeinem Pfunde ruhig zu wuchern, ſich einzuleben in eine beſtimmte Richtung, Herr ſeiner Stimmungen und Launen zu werden, die ihm oft einen Strich durch die Rechnung machten, wenn man das Höchſte von ihm erwartete. Im ſtockenden Fluß des Schaffens zerriß er zuweilen Das, was er in einer wundervoll durchgeführten Scene geſchaffen hatte, in der nächſten grauſam entzwei, verlor den innern Zuſammenhalt und verwandelte ſich in einem geiſtreichen Tauſendkünſtler, der abwechſelnd entzückte und verſtimmte. Man wußte nicht, ob er mit der Rolle ſpielte oder ſie mit ihm. Vor einem Kreiſe begeiſterter Zuſchauer, die auf jede Feinheit ſeines Spiels eingegangen wären, konnte er ſich vergeſſen und ſeine Figuren in Stücke ſchlagen. Vor einem öden Sommerpublikum ſchuf er nicht ſelten ſeine reichſten und tiefſten Leiſtungen.

Kurz vor ſeinem Tode lud er ſeine Wiener, an denen ſein ganzes Herz hing, zu Märchenvorleſungen ein, bei denen er, der räthſelhafte, unzähmbare, phantaſtiſch ausſchweifende Mann, einen ſo ſchlichten, treuherzigen Ausdruck fand, daß die Poeſie unſerer Kinderwelt in vollendeter Reinheit und Süße vor den Zuhörern lebendig wurde, daß der Wald mit ſeinem geheimnißvollen Schauer in den menſchenerfüllten Saal hineinzuragen, der Bach zu rauſchen, der Mond zu ſchimmern, die ganze Natur lebendig zu werden ſchien. Sein letzter Triumph im Wiener Burgtheater war der Hjalmar Ekdal in Ibſen's „Wildente", eine Leiſtung, mit der er ſein Publikum geradezu im Sturm eroberte, weil man nicht mehr wußte, wo die Grenze zwiſchen geſpieltem und wirklichem Leben zu finden war. Mitterwurzer legte nicht nur in die bekannteſten und beliebteſten Rollen ſeiner Repertoires eine neue Seele hinein, ſondern holte ſich auch ſchwache Eingebungen unſerer Dichter herbei, um ihnen durch ſeine Kunſt aufzuhelfen und ſie von dem Fluch zu befreien, der ihnen anhaftete. Wenn ein Schauſpieler den alten Moor ins Haus geſchickt bekommt, pflegt er darin eine Strafe des Himmels oder einen Beweis da-

für zu erblicken, daß es mit seiner Kunst merklich bergab geht. Und nun höre man, was Ludwig Speidel in der „Neuen Freien Presse“ grade von dieser Darstellung des Künstlers sagte: „Eine merkwürdige Leistung neben dem großen Wurf seines Franz Moor war sein alter Moor. Es ist eine der dürftigsten Rollen, die Schiller geschrieben und der Dichter selbst spricht wegwerfend genug über sie. Was machte nun Mitterwurzer aus ihr? Andere Darsteller spielen einen weinerlichen alten Mann, Mitterwurzer stellte eine Figur hin, die unser Interesse erregte. Seinen Mangel an Urtheil, an Combinationsgabe konnte er ihm nicht nehmen, allein Mitterwurzer gab ihm ein gewisses Maß von Kraft und mannhafter Phantasie. Man mußte sehen, wie lebhaft, wie mitagirend er sich an der Erzählung von dem Kampf und Tod seines Sohnes betheiligte. Das ist der echte alte Moor, der Vater zweier gewaltsamen Söhne, ein kräftiger Greis, der, wie Franz klagt, nicht leicht zu beseitigen ist und der sich bei Wasser und Brod geraume Zeit fortfristet. Hier sah man den genialen Künstler, dem, wenn ihm sonst das Größte nicht zu groß, auch das Kleinste nicht zu gering war.“

Mitterwurzer's frühes Ende bedeutete einen großen Verlust für unsere Bühne, weil man sich sagen mußte, daß eine solche rastlos schaffende, originelle und erfrischende Persönlichkeit nicht so bald wiederkehren wird. In seinem Tode liegt aber auch ein tragisches Moment, an das wir nur mit wehmüthiger Empfindung denken können. Sein modern gearteter, nach neuen Aufgaben dürstender Geist fühlte sich jahrelang unbefriedigt und zum Theil unverstanden. Als die alte deklamatorische Schule noch in Blüte stand, war er der Entwicklung unserer Schauspielkunst nach der Richtung der Natürlichkeit und Charakterwahrheit um mindestens ein Jahrzent voraus und mußte im Schweiß seines Angesichts da säen, wo die Andern bequem ernteten. Was er als richtig erkannte und mit brennendem Ehrgeiz durchführte, wurde oft für eitles Virtuosenthum gehalten, während er thatsächlich neue Wege bahnte. Endlich brach der künstliche Bau unserer Schauspielkunst zusammen. Eine neue Generation wuchs heran, warf die starren Ueberlieferungen bei Seite und sorgte für junges frisches Leben.

Mitterwurzer wurde auf ein Mal von denſelben Leuten, die ihn lange Zeit unterſchätzt oder gar verhöhnt hatten, als genialer Schauſpieler entdeckt und gefeiert. Unſere dramatiſche Literatur trieb neue, verheißungsvolle Blüthen und mit jeder friſch auftauchenden dichteriſchen Schöpfung war der Name Mitterwurzer's verbunden. Er gewöhnte ſich an Stetigkeit und Ruhe. Er verwuchs am Burgtheater mit ſeinem Publikum immer mehr. Er konnte eine weit ausgedehnte Ruhmesſtraße vor ſich ſehen. Grade in dem Augenblick, als der Styl ſeiner Darſtellung auf allen Bühnen zum Siege gekommen war, als eine Fülle glänzender Aufgaben ſeiner harrten und er die ſtärkſte Stütze unſerer Bühnenſchriftſteller zu werden ſchien, brach er jäh zuſammen. Oft haben wir uns nach dieſem blendenden Geiſt, nach dieſem großen Talent, nach dieſem raſtlos pochenden Herzen geſehnt, wenn die Werke unſerer jüngeren Dichter falſch aufgefaßt oder mit halber Kraft geſpielt wurden und immer wieder richten ſich unſere Blicke auf ihn zurück, der trotz aller virtuoſer Anwandlungen ſeine Kunſt ſo treu in den Dienſt der modernen Literatur ſtellte, daß man faſt bei jeder ſchwierigen Rolle zuerſt an ihn dachte.

Drei der größten und ſchwierigſten tragiſchen Rollen führte Sonnenthal im Frühjahr 1896 den Berlinern vor, den Wallenſtein, den Nathan und den Lear. Von dieſen Rieſenaufgaben war die Figur des Friedländers in „Wallenſtein's Tod“ von dem Künſtler bereits zwei Jahre vorher zum Beſten des Vereins „Berliner Preſſe“ im Berliner Theater geſpielt worden. Eine imponirende, tief empfundene Leiſtung, aus welcher der phantaſtiſche Grundzug, das Fataliſtiſche im Charakter des Friedländers, dieſes gewaltigen Tragödienhelden, neben dem grübleriſchen Verſtande, dem Wägen und Wagen ſcharf hervortritt und der kriegeriſche Feldherr nicht aufhört, ein ſorgſam waltender und liebevoll empfindender Familienvater zu ſein. Die Traumerzählung, die Scenen mit Max ſind in Sonnenthal's Darſtellung unübertrefflich, voll realiſtiſcher Wahrheit und mächtigen Gefühls, während man dem Künſtler für den Auftritt mit den Küraſſieren mehr militäriſche Kürze und Schärfe wünſchen möchte. Unendlich

ſtimmungsvoll in der verhaltenen Wehmuth, die ein zertrümmertes Menſchenleben wiederſpiegelte war in Sonnenthal's Darſtellung der letzte Akt, dieſe tiefe Abendröthe beim Erlöſchen einer Heldenlaufbahn, die der Sonne zuſtrebt. Vielleicht war dieſer letzte Theil der poetiſcheſte und künſtleriſch vollendetſte der ganzen Leiſtung, die ſich den Zuſchauern unvergeßlich eingeprägt haben wird. Als Karl Werder zum erſten Male 1860/61 an der Berliner Univerſität über Schiller's Wallenſtein las, konnte er noch ſagen, daß es in ganz Deutſchland keinen Wallenſtein gab, dem es wie einſtmals Fleck beſchieden war, den Inhalt der Dichtung erſchöpfend wiederzugeben. Sonnenthal iſt zu uns gekommen und hat das Problem gelöſt. Er hat die verſchiedenen Seiten der Rolle, von denen die neueren Wallenſteindarſteller immer nur die eine oder die andere zur Geltung brachten, einheitlich verſchmolzen, den Träumer mit dem Mann der That, den Sterndeuter mit dem Feldherrn, den Familienvater mit dem Soldaten.

Dann machte er uns mit ſeinem Lear bekannt, einer ſeiner jüngſten Schöpfungen, an die er nur zögernd und nach langen Vorbereitungen herangetreten iſt, um ſie dann um ſo voller und ſicherer zu bewältigen. Auch hier muß man einen gewiſſen Mangel an Temperament zugeben, das uns bei Künſtlern wie Roſſi unmittelbar hinriß. Aber das Geſammtbild, das Sonnenthal von dem verſtoßenen wahnſinnigen König vor uns geſtaltete, wirkte doch in den erſten Akten überaus großartig, in den darauf folgenden rührend und erſchütternd. Keine äußerliche Rhetorik wie bei ſo manchem anderen Leardarſteller, ſondern ein beſtändiges, fieberhaftes und immer heftigeres Zucken des Herzens, das ſchließlich, als die Schwere des Unglücks übermächtig wird, unter Thränen und Wehklagen bricht! Der realiſtiſche Stil der Italiener, der eine Fülle kleiner charakteriſtiſcher Züge, eine reiche Nuancirung des Spiels liebt, hat ſich auch auf Sonnenthal vererbt, ohne daß darunter die große, gleichmäßig durchgeführte Auffaſſung des Charakters gelitten hätte. Die Wahnſinnsſcene und das Wiederſehen mit Cordelia riefen, wie man es bei einem Künſtler von dem Range Sonnenthal's gewohnt iſt, eine tiefe

Bewegung im Hauſe hervor, obwohl die Anſtrengungen, welche die Schauſpieler des Neuen Theaters zu ſeiner Unterſtützung machten, mehr für guten Willen als für ausreichende Begabung ſprachen. Sonnenthal im Rahmen ſeines Wiener Burgtheaters oder in der Umgebung von Künſtlern, welche auf ſeine Abſichten einzugehen, die von ihm angeſchlagene Stimmung feſtzuhalten und fortklingen laſſen, giebt doch erſt eine richtige Vorſtellung von der Art, wie dieſer Schauſpieler immer nach den höchſten Zielen der Menſchendarſtellung ſtrebt.

Gerade ſo überraſchend wie im Jahre 1878 die gewaltige Leidenſchaft, die er bei der Darſtellung ſeines Risler entfeſſelte, wirkte diesmal die Vorführung ſeines Nathan, der auf einen ſo ganz anderen Ton geſtimmt iſt und nicht durch das Elementare und Fortreißende, ſondern durch das Abgeklärte und Milde des Gefühls unſer Herz gewinnt. In der äußeren Erſcheinung hatte Sonnenthal Alles, was bei ihm an den Beherrſcher des Salons, den Mann der verbindlichen Redeweiſe und eleganten Formen, den Liebling der Frauen zu erinnern pflegt, abgeſtreift. In dem bedächtigen Gang, der ein wenig gebückten Haltung des Körpers, der Art, wie er, die linke Hand auf die Bruſt, die rechte vor die Stirn legte, den Sultan begrüßte, beſcheiden in ſeinem äußeren Weſen, ſtolz auf die hohen Gedanken, die ihn erfüllen, war er ganz der Mann in vorgerückten Jahren, der in der Schule der Leiden zur edelſten Menſchenliebe erzogen iſt und von den Schätzen ſeines Geiſtes und Herzens ebenſo gern und reichlich ſpendet, wie von dem Ertrag ſeiner Handelsunternehmungen. Das beredte Mienenſpiel, das gütig und klug ausblickende Auge, die charakteriſtiſche Anwendung der Geberdenſprache paßten vortrefflich zu der Vorſtellung, die wir uns von dem weiſen Nathan und ſeinem Hohenlied der Menſchenliebe machen. Für den Ausdruck des Warmherzigen, Gütigen und Ueberzeugungstreuen, der ſanften Rührung, die aus der Ueberwindung von Haß und Verfolgung in einem reich beſaiteten Gemüthsleben entſteht, hat Sonnenthal glänzendere Mittel zur Verfügung als irgend ein anderer deutſcher Schauſpieler. Noch immer hat ſein Organ die volle Schönheit und Kraft, die prächtige Reſonanz ſeiner Baß-

töne beibehalten, die ſich dem Zuſchauer ſo unmittelbar einſchmeicheln, und dieſe Sprachmuſik wird niemals Selbſtzweck, ſondern enthüllt uns nur die ſeeliſchen Vorgänge, mit denen uns der Dichter vertraut macht, menſchlich ergreift und zu den Höhen ſeines Geiſtes erhebt. Auf dieſe Weiſe gelang es dem Gaſt, die Erzählung von den drei Ringen nicht nur zu einer rhetoriſchen Leiſtung erſten Ranges zu geſtalten, die man mit athemloſer Spannung anhörte, ſondern auch alle Momente, aus denen ſich der Charakter Nathan's zuſammenſetzt, wie in einem Brennpunkt zu vereinigen. Das gelingt den wenigſten Darſtellern der Rolle, die entweder den Vortrag dieſer unvergleichlichen Erzählung einſeitig herausheben und dabei die Perſönlichkeit Nathan's verwiſchen oder den Charakter zwar folgerichtig durchführen, dafür aber hinter dem hoheitsvollen und prophetiſchen Geiſt zurückbleiben, der an die edelſten Aufgaben der Menſchheit erinnert. Lewinsky's Nathan, ein reines, wenn auch höchſt gelungenes Deklamationsſtück, litt an jenem, Döring's Nathan, der uns menſchlich ſo nahe ſtand und wohlthat, an dieſem Fehler. Sonnenthal möchten wir mit ſeiner Auffaſſung in die Mitte zwiſchen Beide ſtellen. Etwas Rührenderes als die erſte Begegnung mit dem Tempelherrn und die Erzählung von der Ermordung der Chriſten in Gath kann man ſich nicht denken. In dieſen Scenen iſt Sonnenthal ebenſo ſtilvoll wie natürlich. Er geht allen Auszweigungen des Leſſing'ſchen Geiſtes, allen Feinheiten ſeiner Sprache nach. Er iſt ohne Frage der beſte Nathandarſteller, den wir augenblicklich in Deutſchland haben. Er könnte dieſe ausgezeichnete Leiſtung leicht zu einer vollendeten machen, wenn er ſich ab und zu eines etwas ſchnelleren Tempos befleißigen wollte. Dann würden auch die dialektiſchen Wendungen, das Spitzige und Witzige, das Necken und die Ironie, die zum Charakter des Juden Nathan gehören, ſchärfer herauskommen, als es jetzt bei Sonnenthal der Fall iſt. Er neigt dazu, auch die Uebergangsſcenen, aus denen ſich eine neue Situation erſt entwickeln ſoll und die daher keine ſo große Bedächtigkeit verlangen, mit weichem, hinſchmelzendem Gefühl zu erfüllen, wodurch über die ganze Darſtellung eine gewiſſe Monotonie kommt. Nathan macht

kurzen Prozeß, er ist nüchtern, verstandesmäßig, berechnend, wenn er Mißtrauen gegen Daja hegt, wenn er sich besinnt, wie er der bedenklichen Frage Saladins am besten begegnen könne. Sonnenthal bleibt immer weich und gütig, hat immer das Herz auf der Zunge. Wie gesagt, nur eine Prise Salz fehlt noch, um diese Leistung auch für uns Norddeutsche zu einer unübertrefflichen zu machen. Daß unserem Gast aber auch die wärmsten Liebhabertöne erhalten geblieben sind, zeigte er bei der Darstellung des Derblay im Ohnet'schen „Hüttenbesitzer". Das abgespielte Stück bekam plötzlich ein unerwartet frisches und rosiges Aussehen, als ihm der Künstler das ritterlich Feine und Herzenswahre seiner Persönlichkeit lieh. Besonders die Scene in der Brautnacht gestaltete er mit einer Wärme und edlen Leidenschaft, die wie Poesie wirkten. Sonnenthal hat Anspruch auf den Titel des ersten deutschen Schauspielers, und es hängt nur von ihm ab, ob er ihn mehr für das Liebhaber- oder das Charakterfach geltend machen will.

Aber auch der jüngere Sonnenthal ist uns bei diesen Gastspielen nicht ganz verloren gegangen, der schwärmerisch empfindende Mann und Liebhaber, der unerreichte Clavigodarsteller, über dessen Entwicklungsgang und Charakter auf den Brettern und zu Hause Ludwig Eisenberg im Jahre 1896 ein anregendes und unterhaltendes Buch herausgegeben hat. Daran mußten wir denken, als dem Künstler zu Liebe im Neuen Theater in dem Bauernfeld'schen Schauspiel „Aus der Gesellschaft" ein früher sehr beliebtes Wiener Burgtheaterstück hervorgesucht wurde. Nicht zum ersten Mal ist er in der Rolle des Fürsten Robert Lübbenau, der sich über die Vorurtheile der Gesellschaft hinwegsetzt und eine Gouvernante heirathet, in Berlin aufgetreten. Es ist freilich schon ein Vierteljahrhundert her, als er im Sommer im Wallnertheater gastirte und das schmachtäugige Fräulein Antonie Janisch als Begleiterin mitbrachte. Damals war Bauernfeld der beliebteste Vertreter des Salonlustspiels und Sonnenthal der Hauptträger seiner Erfolge, der typische Ausdruck dessen, was einen jungen Mann in der guten Gesellschaft liebenswürdig und unwiderstehlich erscheinen läßt. Das Stück selbst erschien 1867 im Burgtheater

und bedeutete in gewiſſem Sinne ein Ereigniß. Es ſchien unerhört, daß auf dem geheiligten Boden der Wiener Hofbühne ein Adliger, ein Fürſt, der Träger eines Miniſterportefeuilles, ein Mädchen ohne Familie, Rang und Beſitz heirathen ſollte, das die beſcheidene Stellung einer Geſellſchafterin bekleidete. Das Oberhofmeiſteramt, dem die Leitung dieſes Theaters unterſtellt iſt, konnte es nicht faſſen und die Ariſtokraten, welche als Abonnenten in ihren Logen bei der Leitung der Bühne gern ein Wort mitredeten, rümpften verächtlich die Naſe. Es kriſelte damals bereits ſtark im Direktionsbureau. Da man Heinrich Laube loswerden wollte, nahm man die Gelegenheit gern wahr, auf das Gefährliche ſeiner demokratiſchen Geſinnung hinzuweiſen, die ſich in der Wahl ſolcher Stücke wie des Schauſpiels von Bauernfeld nur zu deutlich kundgebe. Das Wühlen gegen den bewährten Führer des Burgtheaters hatte einen ſo guten Erfolg, daß er ſeine Entlaſſung bereits wenige Monate nach dieſer Aufführung erhielt. Sie iſt immer ein Stolz des Burgtheaters geweſen. Der Zettel der erſten Vorſtellung verdient abgeſchrieben zu werden, denn er läßt eine wirkliche Muſtervorſtellung vermuthen. Mit Ausnahme eines Fräulein Schweigert, die im Fache der reiferen Heldinnen und Mütter nur zwei Jahre dem Burgtheater angehörte und von der wir weiter nichts wiſſen, ſtanden lauter erſte Kräfte auf den Brettern. Sonnenthal war der erſte Fürſt Lübbenau, Fräulein Wolter die erſte Gouvernante. Daneben gaben Frl. Baudius, die jetzige Gattin von Adolph Wilbrandt, die Rolle der Gräfin Flora, Fräulein Bognar die der Prinzeſſin Agnes und das im älteren Fach unübertroffene Künſtlerpaar La Roche und Frau Haizinger die Rollen des Grafen und der Gräfin Feldern.

Unter ſolcher Flagge war es für Bauernfeld keine ſchwierige Aufgabe trotz des Widerſpruchs der adligen Logeninhaber in den Hafen des Erfolges zu ſegeln. Behandelte er doch einen Herzenskonflikt, der unſern modernen Anſchauungen zu einfach erſcheinen mag, der aber aus der Fülle der Empfindung eine durchaus logiſche und anziehende Löſung gefunden hat. Urſprünglich hatte ſich der Dichter auf zwei Akte beſchränkt und wahrſcheinlich war

ſein Stück in dieſer knapperen Form dramatiſcher und voller als in den vier Aufzügen, die er nur mit Mühe auszufüllen verſtanden hat. Er zeigt die ſtrengen Unterſchiede, die ſich in der Wiener Geſellſchaft herausgebildet haben und von den Meiſten für unüberwindlich gehalten werden, aber er ſtellt auch die beiden Perſonen, für deren Schickſal wir uns intereſſiren ſollen, menſchlich ſo hoch, daß wir die Verſchiedenheit der Geburt ſchließlich ganz vergeſſen und gern daran glauben, ſie ſeien für einander geſchaffen. Der Miniſter, ein frei denkender Mann, der ſich über die Vorurtheile ſeiner Umgebung in edler Weiſe erhoben hat, die Gouvernante, ein fein gebildetes, charaktervolles, ſich ihres Werthes bewußtes Mädchen, zwiſchen Beiden ein ſtarkes und reines Gefühl, da ſie ohne Nebenintereſſen immer wieder zuſammenbringt — was wollen ſolchen Empfindungen gegenüber die ariſtokratiſchen Mucken alter Grafen und Gräfinnen bedeuten! Während dieſe in ihrer Eitelkeit verletzt werden und die Gouvernante als Geliebte des Fürſten verklatſchen, bewirken ſie gerade das, was ſie verhindern wollen. Darüber weht die weiche Luft des Wiener Geſellſchafts- und Salonlebens, die Verfeinerung aller Gefühle und Gedanken, die Wohlerzogenheit im Kopf und Herz als erprobtes Mittel, dem Leben die Herbigkeit zu nehmen, die Blume edler Geſelligkeit aufſprießen zu laſſen und den Frauen das Recht einzuräumen, das ihnen als Lehrerinnen der guten Sitte und des Takts zukommt!

Gewiß iſt „Aus der Geſellſchaft“ kein ſtarkes Stück, nicht ein Mal unter Bauernfeld's Sachen eins von den beſten. Aber es hat uns doch intereſſirt, dieſem unverfälſchten Stück Wienerthum nach längerer Pauſe wieder einmal zu begegnen, namentlich weil Sonnenthal darin ganz er ſelbſt war und als Fürſt Lübbenau eine Rolle ſpielte, die ihm ſchwerlich ein Anderer nachſchaffen dürfte. Manche Falte in ſeinem Geſicht deutet darauf hin, daß die Jahre auch an ihm nicht ſpurlos vorübergegangen ſind, aber ſein Herz iſt jung geblieben und die vornehme Geſinnung, die ſeine Darſtellung auf der Bühne, wie ſeinen Charakter im Leben auszeichnet, giebt dem Ganzen ein eigenthümliches Parfüm. Der Begriff der Vornehmheit deckt ſich zunächſt mit äußeren Formen,

mit der Gabe, ſich ſelbſt jeden Augenblick in der Gewalt zu haben und über die Formen der guten Geſellſchaft frei zu verfügen. Aber die tiefere, die eigentliche Vornehmheit, die ſich künſtleriſch allein verwerthen läßt, die ſich in unſere Seele einſchmeichelt, nach der wir ſelbſt ſtreben, die wir der Jugend als Muſter empfehlen möchten, ſtammt aus dem Herzen und der Geſinnung. Sie hat einen natürlichen Abſcheu vor allem Rohen und Niederen, ſie liebt ihren eigenen Weg zu gehen und fragt nicht, was die Welt über dieſen oder jenen Schritt urtheilt, wenn nur die Stimme des eigenen Gewiſſens ſagt: Du haſt das Rechte gewählt! Bauernfeld macht dieſe Vornehmheit zum unbedingten Kennzeichen ſeiner Ariſtokraten. Er verlangt ſie daher auch in erſter Linie von ſeinen Schauſpielern. Wer ſie nicht beſitzt, mag ſich ſo viel Mühe geben, wie er will, er wird das eigentlich Charakteriſtiſche daran nicht treffen. Sonnenthal hat die warme Hingebung des Herzens, den bezaubernden Fluß der Rede, das Ritterliche der Geſinnung noch immer in ſo reichem Maße zu ſeiner Verfügung, daß man, wenn man an der Bedeutung dieſes Schauſpielers zweifeln könnte, nur zu fragen braucht, wer von unſeren Künſtlern mit ihm wohl in ſolchen Rollen in die Schranken treten könnte.

Das Gaſtſpiel Bernhard Baumeiſters im Neuen Theater hat unſerem Publikum im März 1895 nicht nur ſeltene künſtleriſche Genüſſe geboten, ſondern uns auch bedauern laſſen, daß wir dieſen ebenſo gewaltigen wie liebenswürdigen Schauſpieler nicht häufiger zu ſehen bekommen. Schon aus Gründen der Landsmannſchaft hätten wir Anſpruch darauf, uns an den ſchönen Früchten zu erfreuen, die norddeutſcher Geiſt im Wiener Burgtheater gereift hat. In Schwerin und Stettin, in Hannover und Oldenburg hat Baumeiſter ſeine Lehrzeit durchgemacht. Das Kernige ſeines Naturells ſowie eine gewiſſe herbe und derbe, ſich dem Volksmund nähernde Ausſprache erinnern daran, daß er die Friſche und Dauerbarkeit des Nordens mit allen Poren in ſich aufgeſogen hat. Aber dieſes große Talent hat bis zu den Jahren der Reife nie ſonderlich Glück gehabt. Man erkannte es wohl, aber es konnte ſich nicht recht entwickeln, weil man es immer mit den älteren Lieblingen der Wiener verglich und unter dem Druck dieſer

Erinnerung zurückhielt, anstatt es auf die eigene Bahn zu drängen. Als flotter Lebemann wurde Baumeister durch Fichtner, als jugendlicher Held durch Joseph Wagner in den Schatten gestellt. Laube sagt vom ihm, daß er eine witzige Neigung zum Aphoristischen habe, daß er oft abkürze, wo er sich ausbreiten sollte, und daß er im Stande sei, die charmantesten Sachen unbesehen in die Tasche zu stecken. Worin das eigentliche Wesen dieses Schauspielers bestand, vermochte aber selbst Laube nicht zu erkennen. Die Charakteristik, die er in seinem Buche über das Wiener Burgtheater von Baumeister giebt, versteht man jetzt kaum noch, jedenfalls ist sie schon längst nicht mehr zutreffend. Grade das Reife und Männliche in der Verstärkung bis zum eisernen Trotz und in der Auflösung der Seelenstimmung zum köstlichsten Humor ist das eigentliche Gebiet dieses Schauspielers und er beherrscht es noch heute, trotz seiner siebzig Jahre, ohne daß ihm ein Anderer auch nur an die Schulter reicht. Baumeister ist unbestritten der erste Heldenvater der deutschen Bühne. Sein Erbförster und sein Richter von Zalamea, sein Götz, Musikus Miller und Odoardo, endlich sein Falstaff sind ebenso klassische Leistungen wie die Stücke, denen sie entnommen sind. Aber es scheint an einer gewissen Lässigkeit Baumeisters zu liegen, daß sein Ruhm nicht weitere Kreise gezogen und vor Allem in seiner Heimath, in Norddeutschland, nicht tiefere Wurzeln geschlagen hat. Man denke sich das Talent Baumeisters mit dem Ehrgeiz Dawisons oder der weltmännischen Klugheit Sonnenthals vereinigt. Eine solche Mischung von Kunst und Persönlichkeit hätte die Welt erobern müssen.

Man erkennt einem solchen Schauspieler gegenüber, daß das alte Burgtheater ein wohl begründetes Recht hatte, sich die erste deutsche Bühne zu nennen. Der Besitzstand konnte nicht zusammengehalten oder zweckmäßig ergänzt werden, aber er war lange Jahre hindurch vorhanden und bildete einen Styl, der mit seiner Natürlichkeit und Herzenswahrheit im Publikum einen sicheren Geschmack erzeugte. Aus dieser stolzen Vergangenheit ragt Baumeister als eine ihrer festesten Säulen in die Gegenwart hinein. Seine Spielweise ist heut zu Tage noch gerade so modern, wie sie vor vierzig Jahren war, und die jungen Talente, die an ihrem

Stammtiſch im Kaffeehauſe ſitzen und die Schauſpielkunſt auf den Kopf ſtellen möchten, müſſen ſich vor dieſem Meiſter verkriechen wie arme Sünder. Den Nichtskönnern, die fortwährend von ſich reden machen, ſteht der große Künſtler gegenüber, der bei ſeiner Beſcheidenheit ſo weit geht, in ſeinen Rollen ganz zu verſchwinden. Er iſt eine Natur von erſtaunlicher Fülle und Dehnbarkeit, gleich groß im Tragiſchen wie im Komiſchen, ein Herz und ein Temperament, das Alles mit dem Saft des Lebens durchdringt.

Das Gewaltigſte war aber der Erbförſter in dem düſteren Drama von Otto Ludwig. In Berlin hat das Stück niemals Boden faſſen können, ſo oft man auch mit ihm Verſuche gemacht hat. Bis zum Höhepunkt wird man von der Tragödie erſchüttert, als ob ſie von Leſſing oder Schiller geſchrieben wäre. Dann wendet ſich der geſunde Menſchenverſtand gegen den Eigenſinn und die Verbohrtheit des alten Förſters und die thörichten Mißverſtändniſſe, welche die Kataſtrophe herbeiführen, verſetzen auch den empfänglichſten Zuſchauer in Verdruß und Unbehagen. In Wien hatte Anſchütz die Rolle zu einer Bedeutung erhoben, der ſich jedes kritiſche Urtheil willig unterwarf. Wir haben ihn nicht mehr ſelbſt geſehen und kennen ihn doch ziemlich genau, denn der verſtorbene Auguſt Förſter bot als Erbförſter eine Leiſtung, von der die Wiener ſagten, daß ſie eine faſt täuſchende Kopie von Anſchütz ſei. In deſſen Fußtapfen trat dann Baumeiſter. Sein ganzes inneres Weſen deckte ſich mit dieſer Rolle und vermittelte deren pſychologiſche Unwahrſcheinlichkeiten gegen den Schluß mit ſolcher Meiſterſchaft, daß Beide in eins verſchmolzen. Die unterſetzte Figur mit dem kurzen Halſe, die breite Bruſt, die ſchweren Hüften mit dem etwas wiegenden Gang ſind wie geſchaffen für den grünen Rock des Förſters und die ſchwarzen hohen Lederſtiefel, die er trägt. Das offene, freie Geſicht wird durch die Mütze mit dem breiten Schirm nicht verdeckt, ſondern in ſeinem Ausdruck nur noch gehoben. Man erblickt ein Paar ſcharfe, funkelnde Augen, die gewohnt ſind, in die Ferne zu blicken, und daher im Zimmer gern durchs Fenſter ſehen. Der weiße Schnurrbart giebt dem Geſicht etwas Martialiſches, das auch beim Lächeln nicht verſchwindet. Nimmt der Erbförſter die Mütze ab, ſo ſieht man

den ſchön gebildeten Kopf mit den weißen glatten Haaren, deren Strähne leicht in die Stirn fallen.

Schon wenn er auftritt, umgiebt ihn Waldesduft und Harzgeruch und ſeine ausgearbeiteten Hände ſind Zeugen dafür, daß er viele Bäume in dem Walde, den er ſo ängſtlich gegen den Beſitzer ſchützen will, ſelbſt gepflanzt hat. Er hängt an ihnen wie an ſeinen Kindern, er iſt mit dem Boden verwachſen und will wie ſein Großvater und ſein Vater, die ebenfalls Förſter in dieſem Revier waren, unter den Tannen begraben werden. Behaglich, faſt wie ein Luſtſpiel, fängt das Stück an, wenn der Förſter ſeinem Schwiegerſohn aus der Bibel vorlieſt und dazwiſchen ſeinen Jagdgehülfen durch das Fenſter Befehle zuruft, wenn er Jenem ſagt, wie man den Weibern gegenüber, auch wenn man ſie noch ſo lieb hat, immer den Brummbären ſpielen und ſie um keinen Preis mit den Verſicherungen der Liebe verwöhnen dürfe. So ſteht die Figur vor uns, als ob ſie aus dem härteſten Holze geſchnitzt wäre. Auch in der Sprache klingt nichts Weichliches und Verſchwommenes an.

Ohne zu wiſſen, reizt der Erbförſter ſeinen Gutsherrn wegen des Durchforſtens, das Dieſer befiehlt, während es Jener für ein Verbrechen an dem Walde erklärt. Darüber gehen ſie wuthentbrannt auseinander und die Kinder, deren Verlobung gefeiert werden ſollte, ebenfalls. Der Oberförſter glaubt mit Dem, was er ſeinem Herrn verweigert, im Recht zu ſein und verſteht nicht, daß dieſes Recht nirgends auf der Welt anerkannt werden kann. Baumeiſter macht dieſen Eigenſinn eines naiven Herzens, das in ſeinem Berufe aufgeht und Nichts von der Welt weiß, erſt völlig verſtändlich. Welche tiefen überzeugenden Töne holt er aus ſeiner Bruſt, wenn er das Unſinnige des Verlangens, das an ihn geſtellt wird, ſchildert! Das Durchforſten des von ihm gepflegten Waldes ſcheint ihn gerade ſo zu berühren, als ob man ihm die Haut abziehen wollte. Wenn er von dem ererbten Förſteramt ſpricht, das man ihm nehmen will, fängt ſeine Stimme wohl zu zittern an, aber er ſchluckt die Thränen hinunter und bleibt ſtarr wie ein Fels. Die Unmöglichkeit, daß es zweierlei Recht geben könne, eins vor ſeinem Herzen und ſeinem Gewiſſen, ein anderes vor

der Welt und dem Richter, empört ihn ſogar aufs Aeußerſte und entfeſſelt einen Sturm in ſeiner Bruſt. Baumeiſter weiß dieſen höchſten tragiſchen Schmerz im großen Stile mit einem außerordentlichen Aufwande von Kraft auszudrücken und doch genau im Rahmen der Einfachheit und Natürlichkeit zu bleiben, die er um die ganze Figur von vornherein gefügt hat. Aber er wühlt unſer Herz bis zur tiefſten Erſchütterung auf, wenn er die Worte, Ende des zweiten Aktes, mit dem Schlußſatz ſpricht: „Alles Andere kann zum Teufel gehn, Herr; aber Recht, Herr, Recht muß Recht bleiben!“ Wer Baumeiſter gehört hat, wird den Eindruck in ſeinem ganzen Leben nicht vergeſſen.

Die Zerſtörung dieſes rieſigen Organismus durch den Widerſpruch der Welt, durch die Erkenntniß, daß er die Familie in den Abgrund reißt, durch die unſeligen Mißverſtändniſſe, die faſt auf der Grenze des Tragiſchen ſtehen, iſt ein ebenſo bewunderungswürdiges Meiſterwerk des Künſtlers, deſſen Mittel die ſchlichteſten, deſſen Wirkungen auf unſer Gemüthsleben aber die größten ſind. Wir erinnern nur daran, wie er ſich mit der Flaſche Wein an den Tiſch ſetzt, ſich mit dem Rücken abwendet, damit Niemand ſehen ſoll, daß er geweint habe, wie er die Hände über dem aufgeſtützten Flintenlauf wie zum Beten kreuzt und der Bibelſtelle: „Aug um Auge, Zahn um Zahn“ Stärkung für das Richteramt entnimmt, das er, wie er meint, an ſeinem Sohn vollzieht, während er die eigene Tochter tödtet, oder wie er zum Schluß, von dem unſeligen Zufall völlig umſtrickt, ſich an die letzte Hoffnung anklammert, bis er erkennt, was er gethan hat und dem Urtheil des Gerichts zuvorkommt. Das ſind ſchauſpieleriſche Offenbarungen, wie wir ſie lange nicht erlebt und die wir in einem theatraliſch unfruchtbaren Winter mit doppelter Freude und Genugthuung in uns aufgenommen haben. Baumeiſter iſt einer jener ſeltenen Schauſpieler, die durch ihre Einfachheit und Wahrheit grade verzwickte Rollen glaubwürdig machen und aus der Fülle ihrer Kraft, ihres geſunden Herzens den Heldengeſtalten der deutſchen Dichtung eine Unmittelbarkeit geben, bei der man den Aufwand gewaltiger künſtleriſcher Mittel kaum noch wahrnimmt.

Unter ſeinen älteren Rollen ſteht ſein Falſtaff obenan. Er

iſt der echte Shakeſpearedarſteller, inſofern er Fülle des Humors mit Schärfe der Charakteriſtik vereinigt, ohne aus dem Rahmen der Natürlichkeit zu treten. Sein Hängebauch als Falſtaff erinnert nicht an Theaterwatte, ſondern drückt mit ſeiner angenehmen Rundung die richtige Kneipenſtimmung und Weinſeligkeit aus. Sein Geſicht ſpiegelt die Verſchmitztheit und Schlagfertigkeit des alten Sünders köſtlich wieder. Baumeiſter braucht ſich für die Rolle keinen künſtlichen Grundton zu ſchaffen, ſondern ſeine Sprache nur über die ganze Tonleiter des Humors erklingen zu laſſen. Er iſt in ſeiner Einfachheit von größtem Reichthum der Ausdrucksmittel, in ſeiner humoriſtiſchen Ueberlegenheit von köſtlicher Friſche. Die Scene, in der er zuerſt den König Heinrich im Stil der herumreiſenden Komödianten und dann den Prinzen mit der Nachäffung jugendlicher Eleganz ſpielte, gleichzeitig aber auch die echten Falſtafftöne dazwiſchen erklingen ließ, war eine ſchauſpieleriſche Prachtleiſtung. Die Lügengeſchichte von den Leuten in Steifleinen hatte in ſeinem Munde eine Selbſtverſtändlichkeit, daß man meinte, Falſtaff glaube ſelbſt an ſeine Aufſchneidereien, bis der Prinz und Poins ihn überführen, ihn bei dem Ohrläppchen zupfen und Falſtaff dann mit unvergleichlichem Lächeln ſagt: „Ich kannte Euch!“ Der Monolog von der Ehre, das prahleriſche „Da habt Ihr Euren Percy!“ und die übrigen Momente, zu denen ſich die Rolle ſteigert, enthüllten den Charakter Falſtaffs aus ſolcher humoriſtiſchen Tiefe, wie es ſeit Dörings Zeiten in Berlin nicht wieder geſehen worden iſt.

Ein halbes Jahrhundert Bühnenlaufbahn! Aus wie vielen Hoffnungen, Enttäuſchungen und Erfolgen ſetzt ſie ſich zuſammen, aus wie vielen Anſtrengungen, auf der Leiter des Ruhmes eine Sproſſe nach der anderen zu erklimmen, um ſchließlich eine ſolche Höhe zu erreichen, daß man von allen Freunden des ſchönen Scheins, den wir Kunſt nennen, und nicht nur im eigenen Vaterlande, geſehen und erkannt wird! Der Zuſchauer ſieht nur die fertige Leiſtung. Er hört nur den Beifall, der ſie begleitet. Für ihn ſind die Erfolge eines großen Schauſpielers einem Märchen- und Wunderlande zu vergleichen, deſſen Geheimniſſe man ſich ſtaunend erzählt. Aber der Gegenſtand ſo allgemeiner Huldigung

iſt ein ernſter Mann, der ſchwer arbeitet, der trotz aller Anerkennung immer noch glaubt, etwas beſſer machen zu können, der ſich in allen Fächern verſucht und erſt nach vielen Mühen den Punkt findet, auf dem er ſich als Perſönlichkeit zu behaupten vermag. Eine Eigenart muß der Künſtler haben, wenn er will, daß wir ihm einen Platz in der Geſchichte ſeiner Kunſt anweiſen ſollen. Auf einen ſolchen hat auch Friedrich Haaſe, der 1896 im Königlichen Schauſpielhauſe in Berlin von der Bühne Abſchied genommen hat, vollgültigen Anſpruch. Er hat das, was die Franzoſen „cachet“ nennen, eine Marke, die für ihn und ſeine Leiſtungen charakteriſtiſch iſt. Sein Name bedeutet einen ſcharf umriſſenen Kreis im Rahmen der modernen Schauſpielkunſt, durch deren Entwicklung ſich ſeine Thätigkeit wie ein feingeſponnener Silberfaden hindurchzieht. Er hat die Technik ſeiner Kunſt durch raſtloſen Fleiß und genaue Beobachtung bis zur Vollkommenheit verfeinert und ſeinen Leiſtungen das Gepräge jener Sauberkeit aufgedrückt, der auch nicht ein Stäubchen des Unfertigen anhaftet. Sein Gebiet iſt das Feine, Elegante und Vornehme in der Stimmung eines liebenswürdigen Humors, der uns die Sorgen des Tages freundlich hinwegkoſt. Haaſe iſt der vollendetſte Genre-Maler der deutſchen Bühne, und die Verſe, mit denen ſich Alfred de Muſſet charakteriſirt: „Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre“ paſſen auch auf ihn.

Glückliche Umſtände vereinigten ſich bei der Erziehung des Knaben zu ſeinem Beruf. Er iſt am 1. November, nach dem Converſations-Lexicon im Jahre 1827, im Berliner königlichen Schloß geboren, wo ſein Vater der erſte Kammerdiener des Kronprinzen und nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm IV. war. Dieſer übernahm die Pathenſtelle bei dem Sohn ſeines Lieblingsdieners und bewies für ſein Fortkommen lebhaftes Intereſſe. Fritz zeigte ſich gut veranlagt. Er ſollte nach dem Willen ſeines Vaters einen gründlichen Unterricht erhalten, um dann in die Laufbahn der Hofbeamten eingeführt zu werden. Er kam auf das Gymnaſium nach Potsdam und machte die Schule durch. Aber ſchon in den letzten Gymnaſial-Jahren ſpukten ſeltſame Träume von Künſtlerthum und Theaterſpiel in ſeinem Kopfe.

Der Vater sah mit Betrübniß, welche Umwandlung mit seinem Sohn vorgegangen war, und vertraute sich und seine Sorgen seinem Herrn an, der mittlerweile als König von Preußen auf den Thron gelangt war. Friedrich Wilhelm IV. war nicht der Ansicht, daß man den Willen des von dem Zauber der Kunst erfaßten jungen Haase ohne weiteres unterdrücken müßte. Er wollte vielmehr Klarheit darüber haben, ob in ihm ein wirkliches Talent vorhanden sei, das Aufmunterung und Pflege verdiene.

Haase begab sich zu Ludwig Tieck, der damals einflußreichsten Autorität an der königlichen Bühne. Tieck ließ sich von ihm einige Gedichte vorsprechen, schüttelte anfänglich bedenklich den Kopf, wurde aber bei genauerer Prüfung aufmerksamer und erklärte sich schließlich bereit, den jungen Mann zu unterrichten. Zwei Jahre dauerte diese Lehrzeit. Dann begab sich Haase, mit einem Handbrief seines königlichen Pathen in der Tasche, nach Weimar, wo er am 14. Januar 1846 als „Armer Poet“ und „Hofmeister in tausend Aengsten“ zum ersten Mal die Bretter betrat. Das Debut war verhängnißvoll und hätte eine geringere Willenskraft, als sie dem gesunden Berliner Kinde beschieden war, sicherlich gebrochen. Die Befangenheit schnürte dem jungen Schauspieler die Kehle zu und nahm ihm jede Freiheit der Bewegung. Sie hinderte ihn, die nicht gewöhnlichen Gaben, die er von der Natur erhalten hatte, in das rechte Licht zu stellen. Daß er als Liebhaber nicht genügen würde, mußte ihm während seines einjährigen Engagements in Weimar klar werden. Die Gefühlssaite hatte bei ihm einen matten Klang und das „leicht von der Zunge weg“, das Shakespeare von dem Schauspieler verlangt, war ebenfalls seine Sache nicht. Wenn er in Erregung kam, nahm sein Vortrag etwas Stockendes und fast Stotterndes an. Erst durch unnachsichtige Selbstbeobachtung wollte es ihm gelingen, seinem Vortrag Fluß und Geschmeidigkeit zu geben. Allmählich wurde aus dem hoffnungslosen Liebhaber ein geistvoller und interessanter Charakterspieler.

Als solcher betrat er, drei Jahre nach seinem ersten Debut, 1849, die Bühne des Berliner Schauspielhauses, auf der er sich jetzt von seiner Kunst verabschiedet hat. Er gab an vier Abenden

den Amtsrath Poll in dem Luſtſpiel „Das Blatt hat ſich gewendet“, den Wurm in „Cabale und Liebe“, den Claudius im „Galanten Abbé“ und den Adam in „Doctor Wespe“. Haaſe gefiel ſeinen Landsleuten, aber ein närriſcher Zufall brachte ihn um die Gunſt des damaligen Berliner General-Intendanten von Küſtner. In dem Benedix'ſchen Luſtſpiel hatte er als Adam bei der Leſe-Scene mit Theudelinde ſeinen Stuhl zu weit in das Proſcenium gerückt. Der Akt ſchließt, der Vorhang fällt, und Haaſe bleibt vor dieſem ſitzen. Das übermüthige Lachen des Publikums verwirrt ihn vollends. Er ergreift ſeinen Stuhl und läuft mit ihm die Proſceniums-Lampen entlang hinter den Vorhang. Der General-Intendant ſtürzt aus ſeiner Loge und fährt den unglücklichen Künſtler in einem Dialekt, der aus der Heimath des Bliemchenkaffee ſtammt, mit folgenden Worten wüthend an: „Hären Se, Herr Haaſe! Das ſein Virtuoſen-Stückchen! Die laſſen Se hipſch pleipen! Die kann ich auf meiner Pihne nich geprauchen!“

Zum erſten Mal tönte ihm bei dieſer Gelegenheit das Wort „Virtuos“ entgegen, das er ſpäter ſo oft, zuweilen in gutem, nicht ſelten aber auch im tadelnden Sinne zu hören bekommen ſollte. Daß er ſeine Figuren auf das ſorgfältigſte ausfeilte und ſeine Darſtellung mit einer Fülle glücklich erfundener Nuancen verſah, war jedenfalls ein Vorzug vor dem Schablonenthum in der Schauſpielkunſt. Es läßt ſich aber freilich auch nicht leugnen, daß bei einer ſolchen künſtlich verſtärkten, man möchte ſagen, elektriſchen Beleuchtung einer einzelnen Figur die andern mehr im Dunkeln bleiben, als es im Intereſſe der Geſammtwirkung eines Stückes zu wünſchen iſt.

Mit Berlin war es alſo nichts, ſchon deshalb nicht, weil Haaſe das Charakterfach im Schauſpielhauſe durch drei Kräfte erſten Ranges beſetzt fand: durch den düſteren, grübleriſchen Deſſoir, den Humor ſprühenden Döring und den geſchmeidigen Hoppé. Haaſe ſchnürte alſo ſeinen Koffer und folgte einem Antrag des Direktors Hoffmann nach Prag. Fünfundſiebzig Gulden Gage, dafür aber erſtes Fach. So etwas mochte der junge Künſtler nicht von der Hand weiſen. Drei Jahre hielt er es in der

Moldauſtadt aus. Der Weg zur Natürlichkeit und Charakterwahrheit war gefunden. Es galt nun, rüſtig vorwärts zu ſchreiten, der Meiſterſchaft entgegen. Seine nächſten Stationen waren Karlsruhe, wo der Geſchichtsſchreiber der deutſchen Schauſpielkunſt, Eduard Devrient, mit edler, wenn auch oft pedantiſcher Strenge die Leitung führte, und München, wo der geiſtvolle Dingelſtedt die Ueberlegenheit ſeiner Perſönlichkeit wie ſeine literariſche Bildung in den Dienſt der Kunſt ſtellte. Hier konnte Haaſe zum erſten Mal die Schwingen zu einem großen Fluge ausbreiten. Dingelſtedt hatte im Jahre 1854 den kühnen, aber glänzend gelungenen Verſuch gemacht, dem einheimiſchen und fremden Publikum, das zum Beſuch der großen allgemeinen Induſtrieausſtellung nach München kam, ein Bild von dem augenblicklichen Stande der deutſchen Schauſpielkunſt zu geben. Zu dieſem Zwecke lud er die erſten Kräfte der vornehmſten deutſchen Bühnen zu einem Geſammtgaſtſpiel ein. Künſtler wie Emil Devrient, Hendrichs, Anſchütz, Laroche, Döring und Liedtke, Schauſpielerinnen wie Frau Rettich, Haizinger, Dahn-Hausmann, Marie Seebach vereinigten ſich zu den ſogenannten Muſtervorſtellungen. Zu dieſen wurde auch der jugendliche Haaſe hinzugezogen. Er ſpielte damals den Marinelli in „Emilia Galotti“ und den Kalb in „Cabale und Liebe“, eine ſeiner bekannteſten und originellſten Rollen.

Der Ruhm, den ſich Männer wie Emil Devrient und Dawiſon durch ihr weit verzweigtes Gaſtſpiel-Syſtem errungen hatten, legte Haaſe die Frage nahe, ob er nicht vielleicht auch berufen ſei, den Spuren dieſer Künſtler zu folgen, zumal ſich ſein Rollenfach ganz anders geſtaltete. Dingelſtedt ging von München fort und mit ihm Haaſe, und zwar nach Frankfurt a. M., wo er eine Anzahl neuer Rollen zu den bereits vorhandenen ſchuf und ſich dadurch für die Gaſtſpiele reif machte, die ihn nach allen Himmelsgegenden führen ſollten. Eine ſolche Thätigkeit ſetzt nicht nur eine eigenartige Begabung und intereſſante Perſönlichkeit, ſondern auch eine ungewöhnliche Energie und Spannkraft, Erfahrung, feine Umgangsformen und Geſchäftsklugheit voraus.

Alle dieſe Eigenſchaften vereinigten ſich in Haaſe's Perſönlichkeit, die ſich alsbald in großen und kleinen Städten allgemeiner Beliebtheit erfreute. Er ging dann über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus, nach Oeſterreich, Holland und Petersburg, wo er eine Glanzzeit des deutſchen Theaters an der Newa-Reſidenz begründen half. Er gaſtirte zwei Mal in Amerika, zuerſt 1869 in Newyork, dann im Winter 1881/82 an ſämmtlichen größeren nordamerikaniſchen Theatern bis San Franzisco. In Berlin hat er auf faſt allen Bühnen längere oder kürzere Gaſtſpiele veranſtaltet. Während er in der Provinz auch mit ſeinen ernſten Charakterrollen Anklang fand, hat er ſich in Berlin vorzugsweiſe auf das heitere Genre beſchränkt und in ihm ſeine größten Triumphe gefeiert. Wir brauchen nur an ſeinen alten Klingsberg, ſeinen Königslieutenant, ſeinen Rocheferrier in der „Partie Piquet" ſeinen Marquis Seigliere, ſeinen Dorfrichter Adam, ſeinen Hofmarſchall Kalb zu erinnern, die Jedermann kennt, und denen man doch immer wieder mit Vergnügen begegnete. Doch haben auch ſeine ernſten Charakterrollen, wie Marinelli, Shylock, Narciß, feine und originelle Züge, während ihnen allerdings der große leidenſchaftliche Zug, der dem tragiſchen Temperament entſpringt, fehlt. Haaſe beſitzt eine feine, geiſtreich tüpfelnde Manier, mit der ſich die Tiefe der Dichtung nicht erſchöpfen läßt. Selbſt Richard III. wird in ſeiner Darſtellung eine Genre-Figur. Beſſer und tiefer iſt ſein Cromwell in Raupach's „Royaliſten" angelegt, deſſen wundervolle Maske man nur mit Bedauern in der Garderobe wieder verſchwinden ſieht.

Haaſe war zwei Mal ſelbſtſtändiger Bühnenleiter, zuerſt in Coburg-Gotha, von Oktober 1869 bis Mai 1870, und dann, vom Oktober 1870 bis Auguſt 1876, in Leipzig, deſſen Stadttheater ſich unter ihm einer allgemein anerkannten Blüthezeit erfreute. Bei der Begründung des Societäts-Verhältniſſes, das unter Adolph l'Arronge Künſtler wie Barnay, Friedmann, Förſter ſowie Frau Niemann zum „Deutſchen Theater" in Berlin zuſammenführte, wurde auf Haaſe ebenfalls als erſte Kraft gerechnet. Aber ſchon nach wenigen Monaten entſtanden zwiſchen ihm und den anderen Societären Zwiſtigkeiten, die alsbald ſeinen

Austritt zur Folge hatten. Zwei Jahre lang durfte er in seiner Vaterstadt Berlin nicht spielen. Seitdem hat er aber sowohl im Schauspielhause, wie im Lessing- und Berliner Theater sich als eine Zugkraft ersten Ranges erwiesen, auch wenn die Stücke, in denen er auftrat, längst bekannt waren oder sich der Zustimmung von Seiten des Publikums und der Kritik nur in geringem Maße zu erfreuen hatten. An Auszeichnungen aller Art in Form von Titeln und Ordens-Verleihungen hat es ihm bei seinen, durch die Kunst vermittelten Beziehungen zu regierenden Häuptern ebenfalls nicht gefehlt.

Haase's Ehrgeiz war von früh an darauf gerichtet, sich finanziell unabhängig zu machen und gegen Krankheitsfälle und Erwerbsunfähigkeit gerüstet zu sein. Als er durch seinen Fleiß sich das erste Sümmchen erworben hatte, legte er es fest, um es nicht anzugreifen, und sparte unaufhörlich hinzu, so daß er jetzt als reicher Mann seinen Lebensabend heraufdämmern sehen kann. Seine Thätigkeit als gastirender Künstler war streng geregelt. Sie begann nicht vor Mitte Oktober und hörte auf, wenn die ersten grünen Blätter an den Bäumen sichtbar wurden. Den Sommer verlebte er größtentheils zuerst in einem der böhmischen Bäder, dann in einem stillen Winkel in Thüringen, dem Riesengebirge oder Tirol, wo er sich ungestört für den Winterfeldzug vorbereiten konnte. Das Studium einer neuen Rolle nahm bei ihm stets längere Zeit in Anspruch, da er verhältnißmäßig schwer lernte, das Gelernte allerdings auch nicht leicht wieder vergaß. Die Wahl der Maske, das Anschlagen des Grundtons, die Ausarbeitung des Einzelnen wurden von ihm mit der peinlichsten Sorgfalt ausprobirt. War er mit der neuen Rolle fertig, so führte er sie zuerst in einer kleinen Stadt, wohin er auf seinen Gastreisen sonst nicht kam, dem Pubkium vor, um sich von der Wirkung seiner Darstellung zu überzeugen und nachträglich Verbesserungen und Aenderungen vorzunehmen. Er war der geduldigste und gefügigste Probenhalter, den man sich denken kann. Er zeigte sich unermüdlich, eine Scene drei und vier Mal zu spielen, bis sie endlich, wie man in der Theatersprache zu sagen pflegt, „klappte".

Digitized by Google

Am beſten lernt man Haaſe inmitten ſeiner Häuslichkeit kennen, die ein wirkliches Muſeum von Sehenswürdigkeiten darſtellt und von einem kaum zu übertreffenden Sinn für Schönheit und Ordnung geleitet wird. Haaſe wohnt in Berlin in der Drakeſtraße, in der Nähe des Zoologiſchen Gartens. Vor ſeinem Fenſter ſchlagen im Frühling die Bäume des Thiergartens aus und ſingen die Nachtigallen. Sein Garderobezimmer iſt ſo eingerichtet, daß er auch im Dunkeln die zu jeder Rolle gehörigen Gegenſtände, Perrücke, Kleider, Stiefel, Handſchuhe und Requiſiten finden konnte. Sein Arbeitszimmer enthält eine Fülle werthvoller ſchauſpieleriſcher Erinnerungen von den Tagen Iffland's und Ludwig Devrient's an bis auf die neueſte Zeit. Eine ſorgfältig gewählte Bibliothek weiſt die wichtigſten Werke über die Geſchichte des Dramas und Theaters auf. Einen wirklichen Schatz beſitzt Haaſe auch in ſeiner ungemein reichen Sammlung von Koſtüm- und Künſtlerbildern aller Zeiten, die in Mappen ſorgfältig aufbewahrt werden, und die er ſelbſt ſeinen Freunden zu erklären liebt. Er iſt durchaus Gentleman, ein Mann von Welt, der auf gute Formen bei ſich und Anderen hält. Seine Gattin Eliſe war unter ihrem Mädchennamen Schönhoff ein Liebling des Wiener und Petersburger Publikums und zeigte ſich noch in ſpäteren Jahren als treffliche Vertreterin des Faches der vornehmen Mütter und Salondamen.

Das von Haaſe geſchaffene Fach des feinen Humors, beſonders bei der Verkörperung eleganter Lebemänner, wird vielleicht mit ihm ausſterben. Seine Kunſt hat keine neue Epoche unſerer literariſchen Entwicklung begleitet, aber ſie ſteht im engſten Zuſammenhang mit der realiſtiſchen Bewegung, die ſich in den letzten Jahren immer mehr Boden erobert hat. Haaſe war als Anfänger modern und iſt es bei ſeinem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum geblieben. Wer ihn auf der Bühne erblickt, wie er die tollſten Schnurren treibt und ſich wie ein Sauſewind jüngſter Sorte benimmt, wird es kaum glauben, daß er ſein ſiebzigſtes Lebensjahr erreicht hat. Wenn er im Vollbeſitz der Kraft den Freunden ſeiner Kunſt Lebewohl ſagt, ſo wird er die Bedeutung des Schiller'ſchen Satzes, daß dem Mimen die Nachwelt

keine Kränze flicht, zwar nicht umstoßen, aber doch die Ueberzeugung mitnehmen können, daß er die Mitwelt um so mehr erfreut und Spuren hinterlassen hat, die sich in der Geschichte seiner Kunst zu allen Zeiten werden nachweisen lassen.

Bei seinen Abschiedsvorstellungen im Berliner Schauspielhause trat Haase auch in Iffland's Schauspiel „Der Spieler" auf, einem der ältesten Stücke unseres Hoftheaters. Es wurde zum ersten Mal am 25. Februar 1796 gegeben und erlebte bis zum 27. April 1874 siebzig Aufführungen. Am Ende des Jahres, in dem die Berliner dies Stück kennen lernten, kam sein Verfasser zu einem längeren Gastspiel an das königliche National-Theater und begeisterte das Publikum in solchem Grade, daß der König ihn zum Direktor seiner Bühne ernannte. Iffland's Einfluß als Schauspieler und Dramatiker erreichte damit seinen Höhepunkt und gab den Zuschauern eine Fülle von Anregungen, deren Spuren man im Theaterleben bis auf die neueste Zeit verfolgen kann. Immer wieder, wenn die Phantasie unserer Bühnenschriftsteller ins Maß- und Haltlose schweifte oder wenn die literarischen Empfindungen sich zu verkünsteln anfingen, flüchtete man zu der bescheidenen und einfachen Natürlichkeit Iffland's wie in einen rettenden Hafen. Vom Standpunkt unserer Klassiker betrachtet, konnte man ihn allerdings nur als Dichter zweiten oder dritten Ranges geltend lassen, denn seinem Wesen fehlte das Große, Wuchtige und Tiefe, von dem sich eine Nation allein führen und bestimmen läßt. Bringt man dagegen die täglichen Bedürfnisse eines schaulustigen Publikums in Anschlag, so bildete Iffland mit seinen Stücken einen Damm gegen Verflachung und Roheit, wie man ihn nicht besser wünschen konnte. Er war kein Himmelstürmer und Welteroberer im Reiche der Poesie, aber auch kein Verführer und Falschmünzer wie so viele seiner Zeitgenossen. An große geschichtliche Aufgaben wagte er sich nicht und der Politik ging er vorsichtig aus dem Wege. Dafür siedelte er sich so fest und nachhaltig wie kein zweiter im deutschen Familienleben an und trug eifrig die charakteristischen Züge und Empfindungen zusammen, die Leid und Lust innerhalb der vier Wände bestimmen. Diesen Kreis hat er redlich ausgefüllt und

damit eine Ader berührt, die in unſerm Publikum gerade ſo lebendig ſchlägt, wie es zu ſeiner Zeit der Fall war. So lange es im Theater unbefangene Zuſchauer giebt, werden ſie neben den Idealgeſtalten der Klaſſiker auch die einfachen Bilder ihrer Zeit ſehen und das häusliche Leben, das ihnen am nächſten liegt, in humoriſtiſcher oder ſentimentaler Beleuchtung auf den Brettern wiederfinden wollen. Was für unſere Großväter Iffland war, wurde unſern Vätern Benedix und iſt einer ſpäteren Generation zum Theil L'Arronge geworden, wobei es allerdings mit der literariſchen und künſtleriſchen Bedeutung dieſer Schriftſteller allmählig bergab gegangen iſt. Aber die Richtung ſelbſt iſt eine Nothwendigkeit und ein Segen für unſere Bühne. Nimmt man der Menge dergleichen ſittlich reine, behagliche, tüchtige Stücke, ſo liefert man ſie unfehlbar den Poſſenfabrikanten, ihren derben Späßen und gröberen Empfindungen aus. Man frage ſich doch ernſtlich, welches Publikum in Bezug auf Geiſt und Gemüth höher ſteht, das Iffland'ſche, welches Stücke wie die „Jäger", „Spieler", „Hageſtolze" und Andere ſah, oder unſer jetziges, welches zu „Charley's Tante" läuft.

Unter ſolchen Umſtänden iſt uns eine Wiederauffriſchung des „Spielers" durchaus willkommen. Iffland giebt darin eine treue Schilderung ſeiner Zeit, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Man denkt an gewiſſe Familienbilder, deren Farben bereits ſtark verblaßt ſind und die im einfachen Holzrahmen an einer Stelle hängen, wo ſie nicht eben günſtig beleuchtet ſind. Aber ab und zu ſieht man ſie ſich doch wieder genau an und läßt ſich von ihnen erzählen, wie es in vergangenen Tagen ausgeſehen hat. Iffland's „Spieler" iſt für uns zu einem hiſtoriſchen Schauſpiel geworden und muß als ſolches verſtanden und beurtheilt werden. Figuren wie der alte Geheimrath, der ganz in ariſtokratiſchen Empfindungen aufgeht und für den das Bürgerthum überhaupt nicht exiſtirt, der liebedieneriſche Sekretär, der die Brocken von des Herrn Tiſche geſchickt auffängt, die Art, wie der Kriegsminiſter in die Handlung eingreift, dem Böſewicht die Binde abreißt und die vergeſſenen Verdienſte belohnt, dieſe ganze Trennung der Stände mit dem Patriarchenthum auf der einen

und dem Lakaienwesen auf der andern Seite sind altmodisch und doch überaus treffend gezeichnet. Es ist der Duft der Vergangenheit, der aus diesen Scenen und der ihnen zu Grunde liegenden Weltanschauung aufsteigt, aber noch lange kein Todtengeruch. Man kann und soll Stücke wie den „Spieler“ oder die „Jäger“ lebendig halten und das Publikum dafür interessiren.

Was die Leidenschaft betrifft, die dem Schauspiel den Namen gegeben hat, so hat Iffland nicht den Muth besessen, sie in ihrer gefährlichen Natur vor dem Zuschauer offenbar werden zu lassen. Bei ihm schwächt sich das Motiv von vornherein ab und führt zu einem versöhnlichen Ende. Trotz des Jammers und der vielen Thränen, die geweint werden, fehlt diesen Schilderungen doch das Hinreißende und Dämonische. Um wie vieles aufregender sind die Fälle, die sich heut zu Tage in jeder Großstadt von Spielers Glück und Ende beobachten lassen! Vor Allem dürfte ein für alle Mal feststehen, daß der echte Spieler von seiner unseligen Leidenschaft nicht zu heilen ist, daß alle noch so ernstgemeinten Versprechungen, der Verführung widerstehen zu wollen, vergessen sind, sobald die Karten auf den Tisch kommen und die verlockende Musik der Goldstücke ertönt. Das ist ja gerade das Furchtbare an dieser Leidenschaft, daß sie den Menschen in einen moralischen Sumpf stößt, aus dem er sich nicht wieder emporarbeiten kann. Das Spiel hebt den Unterschied zwischen schlechter und guter Gesellschaft auf. Wer ihm berufsmäßig huldigt, hat für etwas Anderes überhaupt keinen Sinn mehr. Er geht auf der schlüpfrigen Bahn immer weiter, bis er seinen Wahnsinn erkennt und dem Possenspiel des Lebens ein Ende macht. Es ist ein seltener Ausnahmefall, wenn man einen Spieler glücklich enden sieht. Der französische Lustspieldichter Regnard, der mit so großem Erfolge in Molière's Fußtapfen getreten ist und im „Joueur“ dasselbe Thema wie Iffland behandelt, schildert seinen Valer mit Recht als unverbesserlich und entwickelt gerade aus diesem Gefühl die Komik seines Stückes.

Der moralisirende Iffland dagegen sucht den Baron von Wallenfeld menschlich zu heben, um ihn später doch noch retten zu können. Er ist von seinem Onkel, dem Geheimrath, in lauter

brodloſen Künſten zum Ariſtokraten erzogen und ſchließlich, weil er eine Bürgerliche geheirathet hat, ſogar enterbt worden. Nun ſieht er ſich mit ſeiner jungen Frau und ſeinem kleinen Söhnchen dem Elend preisgegeben. Er wird zum Spieler, um für ſich und die Seinigen Brod zu ſchaffen, und kommt dabei immer mehr in's Unglück. Wallenfeld ſucht alſo nicht ſowohl die Aufregung, den Sinnenkitzel, ſondern ſeinen Unterhalt. Da ihm das aber nicht gelingt, entſchließt er ſich in höchſter Verzweiflung, der Croupier eines Abenteurers und Berufsſpielers Poſert zu werden, der ihm durch ſeine Kniffe bereits Alles abgeliſtet hat. Die große Spielſcene im Hauſe des Kriegsminiſters, durch welche die Kataſtrophe herbeigeführt wird, iſt als dramatiſcher Höhepunkt des Stückes anzuſehen und ſo vortrefflich geſteigert, daß man ſie auch heute noch als muſterhaft betrachten kann. Wallenfeld ſoll nach der Abſchreckungstheorie von ſeinem Wahnſinn geheilt werden. Sogar ſein Kind wagt das Letzte an die Karten, während der eigene Vater als Croupier dem Allen zuſehen muß. Da ſetzt der Kriegsminiſter den Knaben ſelbſt auf die Karte. In dieſem Augenblick bricht das Vatergefühl im Herzen des Spielers durch. Er erhält Verzeihung, während der ſchurkiſche Poſert aus der Stadt verwieſen wird. Auf einem entfernten Gut ſoll Wallenfeld ein neues Leben beginnen und nach Iffland's Meinung dem Spielteufel entſagen, da ihm von nun an die Sorge für ſeine Familie abgenommen iſt. Wird er ſein Wort halten? „Niemals beſſert ſich ein Spieler", heißt es mehrmals in dem Stück und der Zuſchauer iſt geneigt, dieſe Anſicht zu theilen. Iffland's treffliche moraliſche Abſichten vermögen den Riß nicht ſo ſchnell zu ſtopfen als er es uns einreden will. Dergleichen Neigungen, über den Ernſt des Lebens ſentimental hinwegzugehen, liegen in den mittleren Regionen der deutſchen Literatur nun ein Mal in der Luft. Wie in dieſem Jahrhundert Iffland's „Spieler", beherrſchte im vorigen „The Gamester" des Engländers Edward Moore die Bühnen. Auch in dieſem Stück bringt ein boshafter Schurke Stuckely einen leichtſinnigen Menſchen, Beverley, im Spiel um ſein Vermögen. Aber Moore zieht die Folgerungen ſeines Sujets und bringt Beverley dahin, daß er ſich im Gefängniß durch

Gift das Leben nimmt. Erst später kommt die Gemeinheit des Spielers an's Licht und die unglückliche Familie seines Opfers wird durch eine Erbschaft für den Verlust entschädigt.

In allen möglichen Bearbeitungen ging das Stück seiner Zeit über die Bühnen Englands, Frankreichs und Deutschlands. Für uns besorgte dies Geschäft der große Schauspieler Schröder. Aber auch er hatte nicht den Muth, den leichtsinnigen Beverley zu Grunde gehen zu lassen. Er muß noch rechtzeitig ganz wie Wallenfeld seine Schuld erkennen, bereuen und den Weg der Besserung betreten. Das Schauerliche, Erbarmungslose und Giftige der Spielerleidenschaft, die alle Bande der Sitte zerreißt und den Menschen innerlich vollständig aushöhlt, hat einen wirklich großen Dramatiker noch nicht gefunden, denn das Sensationsdrama „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers" besteht aus bloßen Feuerwerkseffekten und hatte nur den Zweck, den beiden großen Schauspielern Lemaître und der Dorval zwei dankbare Rollen zu liefern.

Von den Künstlern, die vor mehr als zwanzig Jahren im Schauspielhause bei der Aufführung des „Spielers" thätig waren, sind fast alle entweder gestorben oder von der Bühne abgegangen. Nur Herr Oberländer ist als Geheimrath Wallenfeld auf seinem Platz geblieben, den er noch jetzt in bester Weise ausfüllt. Er sieht vortrefflich aus und bringt die festgefrorene aristokratische Ueberlegenheit und Gleichgiltigkeit allen bürgerlichen Interessen gegenüber gut zum Ausdruck. Herr Friedrich Haase gab die Rolle des alten schäbigen Posert, des Theaterbösewichts, in dessen Darstellung fast alle großen Charakterspieler geschwelgt haben, in Berlin nach einander Ludwig Devrient, Seydelmann und Döring. Herr Haase machte daraus eine wirkungsvolle und äußerst komische Charge. Die lange, dünne, wacklige Figur mit der Binde über dem linken Auge, der heiseren Stimme, der Neigung, abwechselnd gelangweilt zu gähnen und asthmatisch zu husten, wirkte stark auf die Lachlust unseres Publikums. Herr Haase geht in der Häufung kleiner komischer Empfindungen an einzelnen Stellen zu weit, aber er ist über die Maßen drollig.

Unter den Männern, die dem modernen Bühnenleben viel-

Digitized by Google

seitige Anregung gegeben haben, die bestrebt sind, den Schauspielerstand auch in der Gesellschaft zu Ehren zu bringen, nimmt Ludwig Barnay eine hervorragende Stellung ein. Als Schauspieler, als Bühnenorganisator, als Vertreter des ganzen Standes in dem entscheidenden Momente, der ihm die lang ersehnte einheitliche Geschlossenheit bringen sollte, hat er einen rastlosen Eifer gezeigt und große Erfolge errungen. Wenn er auch von Natur aus für den Beruf bestimmt erscheint, in dem er die Arbeit und den Inhalt seines Lebens gefunden hat, so hätte er sein Ziel doch niemals erreicht ohne die zähe Willenskraft und ausdauernde Charkterstärke, die ihn vor Allem auszeichnen und ihm über Hindernisse und Enttäuschungen aller Art hinweghalfen. So reich seine Mannesjahre an Erfolgen und Ehren aller Art waren, so ungeebnet und aussichtslos verlief seine Jugend. Er hatte mit Vorurtheilen, die seine Familie gegen den Schauspielerstand hegte, zu kämpfen, noch mehr mit dem Gedanken, daß er vielleicht verurtheilt sein könne, sein Leben in untergeordneter Stellung zu verbringen. Wie so viele Meister in ihrer Kunst wurde auch Barnay als Anfänger von Leuten, die sich auf ihren Scharfblick viel einbildeten, für talentlos erklärt. So wurde die Noth seine Lehrmeisterin, und die Ueberzeugung, daß es sich für ihn nur um Siegen oder Untergehen handeln könne, machte es ihm zur Gewohnheit, streng und unerbittlich in den Anforderungen gegen sich selbst zu sein. So wurde er, wie es Karl Frenzel bei dem dreißigjährigen Jubiläum des Künstlers auf dem Festbankett mit einem schönen Worte sagte, der Erwecker des schauspielerischen Ehrgefühls unter seinen Berufsgenossen.

Ludwig Barnay wurde am 11. Februar 1842 als zweiter Sohn des Secretairs der israelitischen Gemeinde, Ignaz Barnay, zu Pest geboren. Er war noch nicht fünfzehn Jahr alt, als er dem elterlichen Hause, wo Nichts versäumt war, um ihm eine sorgfältige Erziehung zu geben, entfloh, um zur Bühne zu gehen. Der aufgehende Stern Adolf Sonnenthals hatte ihn geblendet und verleitete ihn zum Rollenstudium unter Leitung dieses Schauspielers, der sich als jugendlicher Held soeben die Bretter des Hofburgtheaters in Wien erobert hatte. Mit dem Kosinsky in

Schillers „Räubern“ ſollte der Anfang gemacht werden, aber der energiſche Wille des Vaters bereitete dieſen Verſuchen ein ſchnelles Ende, und zwang den jungen Barnay, ſich ſtatt der Theater in der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt die Lehrklaſſen des dortigen Polytechnikums näher zu betrachten, damit er ſich für den praktiſchen Beruf vorbereite. Allein die einmal entzündete Flamme ließ ſich nicht wieder löſchen, die Bühne war und blieb die beſtändige Sehnſucht des „verlorenen Sohnes“, der als ſolcher von dem beſorgten Vater wieder in das elterliche Haus aufgenommen wurde. Vor dem Schreibtiſch eines Kaufmanns in Kaſchau, bei dem er als Buchhalter eintrat, ſollten ihm die Künſtlermucken vergehen. Aber vergebens! Er blieb in dieſer Stellung nur ſo lange, als es ſchlechterdings nothwendig war, und verſuchte auf's Neue beim Theater ein Unterkommen zu finden. Da ihm die Führung des väterlichen Namens für ſeine Bühnenlaufbahn ſtreng verboten war, erfolgte ſein Debüt unter dem Namen Lacroix und zwar in Trautenau in Böhmen als Baron von Heeren in Töpfers „Zurückſetzung“. Es muß ein ziemlicher Abfall geweſen ſein, den der Anfänger hier erlebte, denn er wurde zunächſt nur in Epiſodenrollen beſchäftigt. Es folgte ein unruhiges Wanderleben, das ihn in unſanfte Berührung mit dem Elend der wandernden Thespiskarren brachte und von einer „Schmiere“, wie der bühnentechniſche Ausdruck lautet, zur anderen ziehen ließ. Wieder kehrte Barnay nach Hauſe zurück, um bei der Mutter liebevolle Aufnahme zu finden, während der Vater von dem „talentloſen Komödianten“ Nichts wiſſen wollte, und wieder betrat er die Bühne, diesmal in ſeiner Vaterſtadt als Leopold von Deſſau in der „Anna Lieſe“ von Hermann Herſch. Es war die Benefizvorſtellung des Oberregiſſeurs Sailer am deutſchen Theater in Peſt, und dieſer Umſtand mochte dazu beitragen, daß Barnay's Talent von Seiten ſeiner Landsleute richtig erkannt wurde. Damit wurde aus dem Wandermimen ein regelrechter Schauſpieler, der ſeinen Weg vor ſich ſah und rüſtig vorwärts ſchritt. Peſt, Graz, Mainz, Riga waren die Städte, in denen der junge Mann mit dem intereſſanten Lockenkopfe und dem wohllautenden Organ das Intereſſe von Liebhabern und Kennern erweckte und

zu schönen Hoffnungen berechtigte. Der Sommer 1863 wurde für ihn insofern bedeutungsvoll, als er in dieser Zeit einer der größten Autoritäten in Allem, was die deutsche Bühne betraf, Heinrich Laube, dem Direktor des Wiener Burgtheaters vorgestellt wurde. Die glänzenden Mittel Barnay's gefielen dem erprobten Bühnenfeldherrn, dem es schon damals oft gelungen war, aus Schülern Meister zu machen. Er ließ sich von ihm in seinem Bureau, wo nur Förster, Sonnenthal und Fichtner anwesend waren, eine Scene aus Mosenthal's „Deutschen Komödianten" vorsprechen und gewann an seiner Sprech- und Darstellungsweise so viel Gefallen, daß er sich zu einem Gastspiel am Burgtheater bereit erklärte. Es erfolgte aber erst im Februar des nächsten Jahres und hatte insofern nicht den gewünschten Ausgang, als Barnay's Naturell die romantischen Liebhabertöne eines Carlos und Romeo, die Laube von ihm erwartete, in der That nicht besaß. Sein ganzes Wesen wies ihn schon damals auf die männlichen starken Charaktere hin, die mit ungebrochener Kraft auf ihr Ziel losgehen. Kein Liebhaber im eigentlichen Sinne, sondern ein jugendlicher Held steckte in ihm, und als solcher arbeitete er eifrig an der Erweiterung seines Repertoires in Riga, Leipzig, wo er 1868 bei der Eröffnung des neuen Stadttheaters den Orest spielte, Weimar, endlich in Frankfurt a. M., wo er bis zum Jahre 1875 blieb. Schon damals begann er seine Gastspielthätigkeit auf fremden Bühnen, die ihn später weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus zu einem der beliebtesten Künstler machen sollte.

Während seines Frankfurter Engagements gab Barnay die erste Anregung zu einem Werk, das in seiner späteren Entwickelung für den gesammten Schauspielerstand Deutschlands von der höchsten Bedeutung wurde und mit dem sein Name für alle Zeiten verknüpft ist. Der Einheitstraum der Deutschen war zur Wahrheit geworden, das deutsche Reich, zu dessen Begründung auf den Schlachtfeldern Frankreichs das edelste Blut geflossen war, stand neu errichtet in ungeahnter Herrlichkeit da. Was unser Volk zu leisten im Stande ist, wenn es seine ganze Kraft einem einzigen Ziele zuwendet, hatte sich zum Staunen der ganzen Welt gezeigt.

Digitized by Google

Wenn es in der Politik möglich war, die Deutschen unter einen Hut zu bringen, warum sollte es innerhalb eines einzelnen Standes undenkbar sein, die Genossen zur Erkenntniß ihres Standesbewußtseins zu bringen und die Worte viribus unitis! auf ihre Fahne zu schreiben? Schon im vorigen Jahrhundert hatten Männer wie Eckhof und Schröder an eine Vereinigung der Schauspieler gedacht, um durch eine Altersversorgung den Lebensabend bedürftiger Collegen freundlicher zu gestalten. Einen ähnlichen Zweck verfolgte auch die von Ludwig Schneider und Botho von Hülsen im Jahre 1855 begründete Perseveranzia, die aber nach sechs Jahren wieder einging. Nun schien der Zeitpunkt gekommen, den Plan auf's Neue in Angriff zu nehmen und ihn in großem Stile zur Ausführung zu bringen. Der „Deutsche Bühnen-Verein" hatte für seine am 19. und 20. Mai 1871 in Cassel tagende Generalversammlung auch die Berathung über ein vom Reich zu erlassendes Theatergesetz auf die Tagesordnung gesetzt, um sich über die künstlerische und gewerbliche Beschaffenheit der Theaterunternehmungen Klarheit zu verschaffen. Da erschien Ostern 1871 in der „Leipziger Theaterchronik" ein Eingesandt mit dem Antrage, diese Generalversammlung bis in die Zeit der allgemeinen Ferien zu vertagen und sie zu einem „Allgemeinen Deutschen Bühnen-Congreß" zu erweitern. In Folge dieses Aufrufs, dessen Verfasser kein Anderer als Ludwig Barnay war, bildete sich zunächst in Frankfurt a. M. ein provisorisches Comité, worauf Weimar als Congreßort gewählt wurde. In den drei Sitzungen vom 17.—19. Juli 1871 wurde in der Stadt, aus welcher unsere classische Dichtung hervorgegangen ist, wo sowohl der Großherzog, wie Baron von Loën als Leiter der dortigen Bühne den humanen Bestrebungen der Künstler auf das Wohlwollendste entgegenkamen, von den 76 anwesenden Besuchern des Congresses zuerst die „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger" und darauf die dazu gehörige „Pensions-Anstalt" begründet. Der unerschrockenen Agitation Barnay's war es zuzuschreiben, daß die gefaßten Beschlüsse nicht auf dem Papier stehen blieben, sondern Thaten zur Folge hatten, die zur Quelle reichen Segens für den ganzen Stand wurden. Es gab Hindernisse aller Art zu überwinden, es galt,

die Zagenden und Zweifelnden anzufeuern, die Unbesonnenen zu zügeln, dem theoretisch als richtig Erkannten die angemessene praktische Form zu geben. So zündende Worte, wie sie Barnay in der Fürstengruft zu Weimar sprach, konnten wohl dazu beitragen, die deutsche Bühnenwelt mit stolzen Hoffnungen für das Gelingen des Werkes zu beseelen. Fast ein Menschenalter ist seit seiner Begründung verflossen, heute steht es groß und mächtig da als eine Institution, die in ihrer Ausdehnung und inneren Einrichtung die allgemeine Bewunderung erregt.

Gegenwärtig zählt die Genossenschaft viele tausend Mitglieder und besitzt ein Vermögen von mehreren Millionen. Das Pensionssystem zerfällt in vier Kategorien je nach der Höhe des jährlich gezahlten Beitrages. Daneben existirt eine Sterbekasse und eine Wittwen- und Waisen-Pensionsanstalt, während die Interessen der Genossenschaft nach Außen durch ein vom Präsidium überwachtes Wochenblatt vertreten werden. Ein geistreicher Zufall hat es gewollt, daß das Haus, welches die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zur Besorgung ihrer weitverzweigten Geschäfte in der Charlottenstraße erworben hat, nur zwanzig Schritte von der Stätte entfernt ist, wo ihr Begründer sechs Jahre als Leiter des Berliner Theaters künstlerisch thätig war.

Im Jahre 1875 ging Barnay an das Stadttheater nach Hamburg, das durch die Energie des Directors B. Pollini sich bald eine tonangebende Stellung errang, nachdem es trotz seiner an schönen Erinnerungen reichen Vergangenheit sowohl in künstlerischer wie in materieller Hinsicht bis dahin Alles zu wünschen übrig gelassen hatte. Pollini erblickte mit Recht in Barnay eine frische, rührige, ausdauernde Kraft, von der er sich für seine Bühnen in Hamburg und Altona reichen Gewinn versprechen durfte. Der junge Künstler fand Gelegenheit, sich gleichzeitig der Regiethätigkeit zuzuwenden und einen modernen Theaterorganismus zu studiren, der das Publikum in athemloser Hast mit Novitäten auf musikalischem und dramatischem Gebiete sofort nach ihrem Erscheinen bekannt machte und die interessantesten Persönlichkeiten in der Oper wie im Schauspiel wirkungsvoll heraus-

zuſtellen wußte. Schon früher hatte Barnay als Gaſt an verſchiedenen Provinz- und Hoftheatern unſer Bühnenleben nach allen Richtungen ſtudirt und ſeinen Rollenkreis auch im modernen Drama erweitert. Ein beſonderer Umſtand führte ihn nach Berlin und bereitete ihm einen ſeiner ſchönſten künſtleriſchen Erfolge. Als die Geſellſchaft des Meininger Hoftheaters am 1. Mai 1874 zum erſten Male im Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater auftrat und mit Shakeſpeare's „Julius Cäſar" eine ganz neue Aera der Inſcenirungskunſt eröffnete, kam die Rolle des Antonius an Barnay, der ſchon ſeit längerer Zeit Ehrenmitglied dieſer Bühne war. Karl Frenzel rühmte damals in der „Nationalzeitung" dem Künſtler nach, daß er den Antonius mit einer gewiſſen großartigen Anlage, gleich trefflich den Schwelger wie den Staatsmann und Feldherrn charakteriſirend, darſtellte: „Er vereinigt eine edle und vornehme Erſcheinung mit einem wohlklingenden und kräftigen Organ; er hat eine natürliche fortreißende Beredtſamkeit und ein Gefühl des Maßvollen, das ihn, faſt möchte ich ſagen, zu behutſam macht, dafür aber ſein Spiel und ſeine Rede vor jeder Uebertreibung bewahrt." Ohne Frage iſt es für Barnay von großer Bedeutung geworden, daß er ſich den Berliner Boden ſo ſchnell eroberte und einen Freundeskreis gewann, der nicht nur treu zu ihm hielt, ſondern auch von Jahr zu Jahr ſich immer mehr ausdehnte. Dieſe Verbindung mit der Hauptſtadt des Deutſchen Reiches wurde für ihn bald unauflöslich, er gewöhnte ſich daran, den Werth ſeiner ſchauſpieleriſchen Leiſtungen nach dem Lob abzumeſſen, deſſen ſie ſich von Seiten des Publikums und der Kritik in Berlin zu erfreuen hatten und ließ ſeitdem kaum ein Jahr vergehen, ohne dieſen beiden maßgebenden Faktoren als Gaſt gegenüberzutreten. Die Bühne, auf welcher er mit Vorliebe eine dankbare Zuſchauerſchaar um ſich verſammelte, war das im Nordoſten unſerer Stadt gelegene Nationaltheater, bis dasſelbe ein Raub der Flammen wurde. Hamlet, Othello, Richard III., Lear, Coriolan, Wallenſtein, Narciß, ſowie eine Reihe von Luſtſpielrollen, wie der Dr. Hagen in dem „Gefängniß" von Roderich Benedix erregten ſtets den ungetheilten Beifall des Publikums und zeigten zugleich, daß der beliebte Schauſpieler,

ohne von ſeinem urſprünglichen Repertoire andere als die ganz jugendlichen Rollen aufzugeben, den Schritt ins Charakterfach mit Entſchiedenheit zurückgelegt hatte. In dem Stil ſeiner Darſtellung gehörte er ſchon damals ganz und gar der modernen Schule an, die ſich von hohler Deklamation und leerem Pathos abwendete, um das Wort charakteriſtiſch zu beſeelen, Mimik und Geberdenſprache zu verfeinern. Roſſis farbenreiche und temperamentvolle Darſtellung Shakeſpeare'ſcher Charaktere hat auf ihn wie auf die geſammte Schauſpielkunſt ebenſo ſtark als wohlthuend eingewirkt. Sie lehrte ihn, wie man große Leidenſchaften einfach und natürlich ausdrücken kann, ſie machte ſeine ganze künſtleriſche Perſönlichkeit beweglicher, freier und ungezwungener.

Für die erſten drei Juliwochen 1880 hatte die Intendanz des Münchener Hoftheaters unter der künſtleriſchen Leitung von Ernſt Poſſart eine zuerſt 1854 von Dingelſtedt ausgeführte Idee wieder aufgenommen und die hervorragendſten ſchauſpieleriſchen Kräfte Deutſchlands zu einem Geſammtſpiel in einer Reihe klaſſiſcher Dramen vereinigt. Barnay ſpielte in dieſem Cyklus die Rollen des Wallenſtein, Beaumarchais, Macbeth und Leontes. Naturgemäß kamen bei dieſer Gelegenheit eine Anzahl Künſtler, die ſonſt ihre eigenen Wege zu gehen pflegen, einander auch menſchlich näher. Sie fragten ſich, ob es nicht zweckmäßiger ſei, anſtatt ihr Licht vereinzelt auf Provinzbühnen leuchten zu laſſen zu einem glänzenden Enſemble in der Hauptſtadt zuſammenzutreten und dadurch dem Schauſpielhauſe in Berlin Concurrenz zu machen. In München wurden die erſten rein privaten und vertraulichen Unterhandlungen für die Begründung eines Unternehmens angeknüpft, das drei Jahre ſpäter als „Deutſches Theater" von Barnay, Haaſe, Friedmann und Förſter mit Adolph L'Arronge als artiſtiſchem Direktor an der Spitze in's Leben gerufen wurde. Barnay trat auch an die Erfüllung dieſer Aufgabe mit vollem Enthuſiasmus heran, ſein Eifer als Schauſpieler war ebenſo groß und erfolgreich wie ſein Geſchick als Regiſſeur. Als ſolcher that er mit der Inſcenirung von Schiller's „Don Carlos" in dem ganzen, auf zwei Abende vertheilten Umfang der Dich-

tung einen besonders glücklichen Griff. Leider waren aber in diesem Bühnenunternehmen Keime zur Zwietracht enthalten, die schon in der ersten Saison bedenklich aufschossen und seinen Bestand zwar nicht gefährdeten, wohl aber das Verhältniß der Societäre zu einander verschoben. Mißverständnisse, Competenzstreitigkeiten, Eifersüchteleien untergruben das schöne Einvernehmen, es bildeten sich Parteien und scharfe Gegensätze, die keine Versöhnung mehr zuließen. Inmiten der ersten Saison schied Haase aus dem „Deutschen Theater" aus, am Ende derselben folgte Barnay seinem Beispiel. Die Bedingung, die er dabei einging, zwei Jahre lang in Berlin nicht zu spielen, legte es ihm von selbst nahe, das Netz seiner Gastspielverpflichtungen noch weiter auszubreiten. Wir finden ihn mehrfach in Rußland als Gast der Deutschen Bühnen in Petersburg und Moskau, in Holland, wo in Amsterdam zum ersten Mal mit ihm in deutscher Sprache Gutzkow's „Uriel Acosta" zur Aufführung kam, endlich zweimal in Amerika, wo er durch das Studium Salvinis hinter das Geheimniß aller großen Menschendarsteller kam und erkennen lernte, wie es möglich sei, den Idealismus in der Auffassung tragischer Charaktere mit dem Realismus der schauspielerischen Durchführung zu schöner Einheit zu verschmelzen.

Barnay besitzt keine geringen Vorzüge als gastirender Künstler. Er weiß seine Gestalten scharf herauszuarbeiten, ihnen ein bedeutsames geistiges Relief zu geben und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums ununterbrochen auf sich zu lenken. Mehr nervös als temperamentvoll, nicht ohne Neigung zu geistreich heraus spintisirten Nüancen, die über die Bescheidenheit und Wahrheit der Natur hinausgehen, aber immer interessant, eine volle männliche Kraft, der besonders alles Verstandesmäßige und Ueberlegene ausgezeichnet liegt, war er ganz dazu angethan, sich in der Kategorie der „Mauernweiler" als erste Nummer zu behaupten und seine Paraderollen immer reicher auszuschmücken, bis er an jener Grenze virtuoser Manierirtheit angekommen wäre, die sich dem wirklichen Leben immer mehr entfremdet und keine andere Größe kennt als sich selbst. Zum Glück hat ihn das

Schickſal davor bewahrt und ihm noch zur rechten Zeit einen Weg gezeigt, auf dem ihm ein breiter Spielraum für die Förderung der dramatiſchen Kunſt geboten wurde. Mindeſtens ebenſo hoch, vielleicht noch höher als ſeine ſchauſpieleriſche Veranlagung ſteht ſeine organiſatoriſche Begabung als Theaterleiter, ſeine Fähigkeit, einen complicirten Bühnenapparat kunſtvoll zuſammenzuſetzen und mit ſtarker Hand in Bewegung zu erhalten. Er hat alle Eigenſchaften eines Theaterherrſchers, zunächſt die guten: Energie, Selbſtvertrauen, perſönliche Autorität, einen ſcharfen Blick für die Vorzüge und Schwächen der Menſchen, diplomatiſches Geſchick bei der Ueberwindung von Schwierigkeiten aller Art, kluges Heranziehen der zum Erfolg nöthigen Factoren und auch ein paar von den weniger guten Eigenſchaften, wie reizbare Empfindlichkeit und die Neigung, Perſönliches und Sachliches mit einander zu vermiſchen. Alles in Allem ein friſches, volles Talent, an das man nothwendig denken mußte, als man die Frage aufwarf, ob es nicht an der Zeit wäre, den Berlinern mit einem neuen Theater zu kommen. Mit der im ſchnellſten Wachſen begriffenen Bevölkerungsziffer nahm auch die Schauluſt zu, und ſo viele Muſentempel es auch gab, einer fehlte noch immer: ein echtes und rechtes Volkstheater, das im Stande geweſen wäre, die Tradition des durch Feuer zerſtörten Nationaltheaters aufzunehmen, ſie mit reicheren Mitteln in künſtleriſch geläuterter Form fortzuſetzen, dem Publikum das Werthvollſte aus dem modernen und claſſiſchen Repertoire, mit einem Worte ſehenswerthe Aufführungen zu billigen Preiſen zu bieten. An Barnay traten unter dieſen Umſtänden Pläne verſchiedenſter Art heran. Koſtenanſchläge wurden gemacht, Bauſtellen geprüft, Finanzoperationen angebahnt. Die Luſt zu einem ſolchen Unternehmen war in jedem Falle groß, aber ſchließlich wollte die Sache nicht ſo recht in's Rollen kommen, weil das Ziel zu hoch geſteckt war und es nicht ohne Enttäuſchungen abging, als man wegen der Ausführung des Planes bei den maßgebenden Perſönlichkeiten anklopfte und ſie auf das Maß der Begeiſterung für ein neues Theater zu prüfen anfing.

Da gelang es dem Verfaſſer dieſes Buches, der von dem

Stand der Dinge unterrichtet war und sich für die Idee eines solchen Volkstheaters schon lange interessirt hatte, Barnay für ein anderes Project zu erwärmen und zu dessen Ausführung die ersten einleitenden und vermittelnden Schritte zu thun. Weshalb sollte der Künstler die großen Sorgen eines Neubaues auf sich nehmen, finanzielle Verpflichtungen eingehen, die ihm leicht über den Kopf wachsen konnten, und sich dadurch vorzeitig die Schwingen lähmen lassen? In Berlin existirte ja in denkbar günstigster Lage, fünf Minuten vom Schauspielhause entfernt, ein großes geräumiges Theater für anderthalb Tausend Personen, in dem die Operettenmuse nicht leben und nicht sterben konnte. Das Walhallatheater, am Südende der Charlottenstraße, brauchte nur umgebaut zu werden, um allen Anforderungen an eine moderne, große, volksthümliche Bühne zu entsprechen. Dieser Gedanke zündete, er begeisterte den Besitzer des Theaters, Louis Großkopf, wie den zukünftigen Pächter Barnay, und mit überraschender Schnelligkeit folgte ihm die That. Im Mai 1888 zogen die Geister Offenbach's, Millöcker's und Suppé's aus dem Hause heraus, den ganzen Sommer über wurde Tag und Nacht an der Herstellung einer ganz neuen Front, neuer Garderoben und eines neuen Bühnenraums gearbeitet und bereits am 16. September fand die Eröffnungsvorstellung mit Schiller's „Demetrius" statt, die einen glänzenden Eindruck hinterließ. Seitdem hat das Berliner Theater — denn so wurde das Haus beim Beginn der neuen Aera umgetauft — erstaunliche Proben von Leistungsfähigkeit abgelegt. Nicht daß es sogleich eine Musterbühne im Sinne jener griesgrämigen und abstracten Kritik geworden wäre, die entweder einen einseitigen literarischen Geschmack vertritt oder, um mit Lessing zu reden, von jedem Lampenputzer verlangt, daß er ein Garrick sei. Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume auch beim Theater nicht in den Himmel wachsen und Barnay wird selbst am besten wissen, wie groß die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit auf den Brettern ist, wo ein Tag den andern aufzehrt. Er hat sich, besonders beim Beginn seiner Direktionsführung, in der Beurtheilung von Novitäten, von denen er sich einen Erfolg versprach, wiederholt geirrt — aber welcher Bühnen-

leiter ist von diesem Vorwurf freizusprechen? Er hat das Virtuosenthum einzelner Künstler in der ersten Zeit nicht genügend zurückgedrängt — aber mußte er anfänglich nicht froh sein in der Niemann, der Ziegler, in Friedrich Haase, später in Mitterwurzer sichere Kassenmagnete zu haben, bis sich ein ruhiges Ensemble herausgebildet haben würde? Das Berliner Theater wurde an Mannigfaltigkeit des Repertoires, an Gewissenhaftigkeit des Probirens, an Frische und Natürlichkeit des Zusammenspiels von keiner anderen Bühne der Hauptstadt übertroffen. Was Barnay mit seinem Institut wollte, hatte er durch rastlose Arbeit glücklich erreicht. Seine Bühne war in Berlin eine nach jeder Richtung populäre Erscheinung, eine Nothwendigkeit geworden und von wesentlichem Einfluß auf das geistige Leben der Stadt. Wer an den Classikerabenden oder bei den Aufführungen eines modernen Lust- und Schauspiels einen Blick auf das dicht besetzte Haus warf, in dessen oberen Rängen der Mann aus dem Volke saß, bescheiden und andachtsvoll, gehoben von dem Wort des Dichters und der scenischen Wiedergabe seiner Werke oder nach des Tages Mühsal belohnt und angeregt durch gesittete harmlose Fröhlichkeit, der mußte sich gestehen, daß von hier aus ein Strom von Idealismus durch die breiten Schichten der Bevölkerung floß. Daß in dem Direktor der Schauspieler nicht untergegangen war, beweisen die zahllosen Vorstellungen, in denen dieser an erster Stelle, umgeben von einer Künstlerschaar, die sich immer mehr einspielte und durch ausgezeichnete Kräfte ergänzte, in den Dramen Schiller's, Goethe's, Shakespeare's, in modernen Stücken und einer ganzen Reihe von Novitäten auf den Brettern stand.

Barnay hat sich bei der Leitung seiner Bühne manchen Widerspruch gefallen lassen müssen, aber der auf's Gesunde und Volksthümliche steuernde Zug, der dem Berliner Theater eigen ist, konnte doch von Niemandem verkannt werden. Als der Künstler im Mai 1890 sein dreißigjähriges Schauspielerjubiläum feierte, wurden ihm von Nah und Fern als Beweis seiner allseitigen Beliebtheit Anerkennungen zu Theil, die selbst im Schauspielerstand zu den Ausnahmen gehören, und als er im Sommer 1894

ſeine Direktion niederlegte und ins Privatleben zurücktrat, hinterließ er im Berliner Kunſtleben eine Lücke, die ſich bis jetzt nicht völlig hat ſchließen wollen.

Vor bald dreißig Jahren tauchten auf dem früheren Berliner Woltersdorff-Theater in der Chauſſée-Straße, das jetzt unter der Flagge Friedrich Wilhelmſtädtiſches Theater im Fahrwaſſer der Operette ſegelt, zwei blutjunge, friſche, drollige Talente auf, ein Fräulein und ein junger Mann, deren Namen ſich die Zuſchauer ſchnell merkten, um ſie nicht wieder zu vergeſſen. Das Fräulein war Erneſtine Wegner, die damals aus der Schweiz zu uns herüber kam und ſich in den Ton und die Denkweiſe der aufſtrebenden Weltſtadt ſo ſchnell hineinlebte, daß ſie bald als deren treueſter Ausdruck betrachtet wurde. Wenn ſie berliniſch redete, fand man ſie köſtlich, und wenn ſie die Zuſchauer rühren wollte, hatten dieſe auch ein Paar Thränen für ſie übrig. Der junge Mann war ein ſchlankes, bewegliches Bürſchchen mit einem auffallend kecken Vogelgeſicht, auf dem die Teufel des Uebermuths und Spottes luſtig hin und her ſprangen. Er wirkte ſofort auf die Lachmuskeln, aber nur die wenigſten ahnten, daß hinter dieſem Spaßvogel vielleicht noch mehr ſtecken könne. Vorderhand glaubte man allerdings nur einen geſchickten Clown vor ſich zu ſehen, der in ſeinem Kopfe einen tüchtigen Vorrath von Schnurren aufgeſtapelt hatte und dieſe dutzendweiſe ins Parkett warf. Den älteren Theaterbeſuchern Berlins ſteht er noch in einer jener Poſſen vor Augen, die wie die Schwalben kommen und ziehen, und in denen er mit Erneſtine Wegner auftrat. Er hatte in der Poſſe „Hoch hinaus“ einen Menſchen darzuſtellen, der mit Wachslichtern handelt. Wie er ſie anbot, und was er dabei erzählte, war zu närriſch. Als er abging, machte er die Thür auf eigenthümlich linkiſche Weiſe zu, indem er ſich dabei umdrehte und ſchnell verſchwand. Das war eine echte Komiker-Schnurre, bei der man auf den Zettel ſah und den Namen des Darſtellers las: Georg Engels.

Dieſer Komiker blieb nur zwei Jahre bei Woltersdorff, der immer ein ängſtlicher Herr war, wenn es ſich darum handelte, große Begabungen ſeinem Inſtitut dauernd zu erhalten. Die

Theaterfreiheit, welche der Winter von 1869 auf 70 brachte, machte ihn vollends kopfscheu, und so ließ er bald die Wegner an's Thalia-Theater nach Hamburg und Engels an das Berliner Wallner-Theater ziehen. Hier trat Engels im Oktober 1872 zum ersten Mal in der tollen französischen Posse „Tricoche und Cacolet" als Baron Puff auf, ohne daß das Publikum eine Ahnung hatte, zu welcher Bedeutung sich dieser Komiker später entwickeln würde. Für die Besucher der Wallner-Bühne war der Abgott Karl Helmerding, an dessen vollen und breiten Humor man sich so gewöhnt hatte, daß man ihn als Maßstab an jede Begabung legte, die in seine Fußtapfen treten wollte. Neben diesem Meister erschien Engels in seinem Spiel dünn, spitzig, übertrieben, stellenweise sogar etwas gemacht, und es dauerte ziemlich lange, bis es ihm gelang, sich eine Gemeinde zu erziehen, die an ihn glaubte. Aber seine große technische Geschicklichkeit mußte schon damals vielversprechend auffallen. Sein Gesicht war in unaufhörlicher drolliger Beweglichkeit. Sein Dialog strotzte von spaßigen Nuancen. Mit Armen und Händen wußte er, wenn er einen zerstreuten oder verlegenen Menschen zu spielen hatte, wahrhaft meisterhaft herumzuwirthschaften. In seinem Spiel lag ein köstliches Verblüfftsein. Er schien gar nicht zu wissen, wie drollig er war, und das brachte die Zuschauer am meisten zum Lachen. Im vollen Fahrwasser war er allerdings noch nicht. Aber vielleicht lag das weniger an ihm, als an den Aufgaben, die ihm zufielen, und die fast alle der absterbenden Berliner Posse entlehnt waren.

Engels ist in Altona am 16. Januar 1846 geboren und war anfänglich gar nicht für die Schauspielkunst, sondern nur zu deren Handlanger bestimmt. Er war vom Malerhandwerk ausgegangen, hatte in Hamburg die akademische Zeichenschule besucht und war in Hildesheim Dekorations-Maler gewesen. Da stand er nun im beschmutzten, grauen Leinwandkittel auf dem Malerboden und legte sich auf der Erde den großen Plan zurecht, den er in farbiges Leben zu verwandeln hatte. Er rückte die Eimer mit Farbe zu sich heran und schwang seinen Pinsel, daß es nur eine Lust war, ihm zuzusehen. Ganze Bäche von Mond-

ſchein, nächtlichem Dunkel und Morgendämmerung wurden über die Leinwand ausgegoſſen. Da entſtanden prächtige Gärten und ſtolze Schlöſſer in der eigenthümlichen perſpektiviſchen Verkürzung, welche die Bühne verlangt, und die bei dem Laien bei näherer Betrachtung oft die Frage hervorruft, wie dieſe dicken Striche und Kleckſe als Abbild der Natur gelten können. Aber paßt nur auf! Am Abend wirkt die Sache auf die große Entfernung hin, die zwiſchen dem Zuſchauerraum und dem Hintergrund der Bühne beſteht, ganz richtig. Während Engels auf dieſe Weiſe den bunten Rahmen für die Werke der Dichter oder anderer, die ſich dafür ausgaben, ſchuf, ging ihm all das krauſe Zeug durch den Kopf, das er während der Vorſtellungen geſehen hatte. Es kitzelte ihn, den empfangenen Eindruck in ſich zu verarbeiten, ihn auf ſeine Weiſe zu erneuern. Wenn er am darauffolgenden Morgen wieder vor der Leinwand ſtand, pfiff er ſich ein luſtiges Lied vor und meinte im ſtillen: So etwas kann ich auch! Für ihn war freilich damals nur das Gebiet der Atelier-Scherze, der Malerſchnurren und des damit verbundenen Mummenſchanzes erreichbar. Er empfand eine Herzensfreude daran, gewiſſe komiſche Eigenthümlichkeiten bei Leuten, in deren Kreiſe er trat, bis zur Fratze zu übertreiben, und dieſe Neigung hing ihm anfänglich auch bei ſeiner ſchauſpieleriſchen Thätigkeit an. Er war immer ſehr komiſch, aber er ſchielte mit einem Auge nach der Manege hinüber.

Bei Wallner kam er erſt in die Höhe, als ihm L'Arronge in ſeinen behaglichen Familien-Luſtſpielen völlig zuſagende Aufgaben zur Verfügung ſtellte. Am meiſten ſchlug er mit der Darſtellung des Lubowsky im „Dr. Klaus" durch, einer Rolle, von der er ſich merkwürdigerweiſe nur geringe Wirkung verſprach, während ſie bald eine der Hauptſtützen ſeines Ruhmes werden ſollte. Unvergeſſen iſt der Humor in der Scene, in der er als Vertreter ſeines Herrn, des Arztes, einen Bauer mit einem draſtiſchen Mittel behandelt und dann in Todesangſt über die möglichen Folgen dieſer Pferdekur verfällt. Nun ging es mit Engels ſchnell aufwärts, namentlich ſeitdem Helmerding von der Bühne abgegangen war und ſeinem jüngeren Kollegen die Bahn frei gemacht hatte. Neben L'Arronge waren es beſonders G. von Moſer und Franz

von Schönthan, die für dieſe Bühne erfolgreich thätig waren und Stücke lieferten, die monatelang hinter einander bei ſtets gefüllten Häuſern gegeben werden konnten. Ein ſolcher Goldfiſch ging dem Wallner-Theater auch im Herbſt 1880 ins Netz. Er hieß „Krieg im Frieden“ und brachte eine luſtige Darſtellung des Manöverlebens mit kecken Liebesabenteuern und drolligen Verwicklungen aller Art. In deren Mitte ſtand der ſchneidige Lieutenant Reif Reiflingen, für den unter Kameraden alles egal iſt, und dem die Frauenherzen zufliegen. Engels ſchuf aus dieſer Rolle eine wirkliche Prachtleiſtung von überquellendem Humor, und bewirkte es hauptſächlich, daß dieſes militäriſche Luſtſpiel faſt hundert Mal ohne Unterbrechung geſpielt werden konnte. Aus der Berliner Poſſe, deren Schnurren Selbſtzweck waren, hatte ſich das große Talent des Schauſpielers zur modernen humoriſtiſchen Charakteriſtik entwickelt.

Als Adolph L'Arronge im Jahre 1883 das Deutſche Theater begründete, erinnerte er ſich dankbar der Dienſte, die ihm Georg Engels in ſeinen Stücken geleiſtet hatte. Er ſetzte volles Vertrauen in ihn und war der Meinung, daß deſſen künſtleriſche Entwicklung noch lange nicht abgeſchloſſen ſei. Ohne vieles Bedenken zog er ihn in das vornehme Enſemble ſeiner Bühne hinein, das aus Kräften wie Friedrich Haaſe, Ludwig Barnay, Siegwart Friedmann, Auguſt Förſter, Joſef Kainz und Hedwig Niemann gebildet war. Die Leute ſchüttelten den Kopf und wußten nicht, was Engels in dieſer Umgebung eigentlich zu thun haben ſollte. An den Klaſſikern mußte er ſich, wie jedermann glaubte, gründlich die Finger verbrennen. Aber genau das Gegentheil trat ein. Er ſpielte den Hofmarſchall Kalb in „Kabale und Liebe“, den Wirth in „Minna von Barnhelm“, den Kloſterbruder im „Nathan“, den Jetter im „Egmont“, den Todtengräber im „Hamlet“, den Friedensrichter im zweiten Theil von „Heinrich dem Vierten“, den einfältigen Gerichtsdiener Holzapfel in „Viel Lärm um Nichts“ und viele andere Rollen, die ihm niemand zugetraut hatte, die er aber alle mit überraſchendem humoriſtiſchen Leben auszufüllen verſtand. Wo war der reizende Clown von ehedem geblieben?

Er hatte sein buntes Jäckchen völlig abgestreift und sich in einen feinfühligen Interpreten großer Dichtungen verwandelt.

Engels erwies sich auch als Hauptstütze des Erfolgs in vielen modernen Stücken, die vom Deutschen Theater den Weg über die deutschen Bühnen machten. Gerade in ihnen zeigte er seine hervorragende schöpferische Begabung. In den klassischen Stücken konnte er sich vielleicht durch große Vorbilder beeinflussen lassen, die er früher gesehen hatte. Bei diesen modernen humoristischen Rollen war er dagegen ganz allein auf seine Phantasie angewiesen, und dabei zeigte er erst recht, was alles in ihm steckte. Bei der Art, wie er seine humoristischen Figuren gestaltet, kommt ihm seine frühere Thätigkeit als Maler sehr zu statten. Er beobachtet ausgezeichnet. Er sieht farbig und setzt aus vielen unscheinbaren Einzelheiten Gestalten zusammen, deren Lebenswahrheit unvergleichlich genannt werden muß. Dabei zeugt die Art seines Schaffens von starker Unmittelbarkeit. Ihm steigt beim Studiren einer Rolle das Bild eines Menschen in der Phantasie auf, das ihn gewissermaßen eine Zeit lang verfolgt. Er sieht ihn deutlich vor sich bis auf die Farbe der Haare, der Wangen und Augen. Er glaubt dessen Stimme zu vernehmen und sich mit ihm zu unterhalten. Der Eindruck bohrt sich immer tiefer in seine Seele hinein und verläßt ihn nicht eher, als bis er mit seiner Rolle vollkommen fertig ist.

Auf diese Weise sind Figuren wie der ewig aufgeregte und fluchende Major von Menzell, der aber Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat, in dem Wolzogen'schen Lustspiel „Kinder der Excellenz" entstanden. Engels giebt ihm ein köstliches Rheinweingesicht und einen Cölner Dialekt, der die Lustspiel-Wirkung noch wesentlich erhöht. So steht der alte Militär vor uns, als ginge er gerade an unserem Fenster vorbei. Unter den Dialekt-Rollen des Künstlers steht auch die lustige Figur des Hamburger „Senators" in dem bekannten Schwank von Schönthan und Kadelburg obenan. Man denke ferner an den hochnäsigen Amtsvorsteher in Hauptmann's „Biberpilz", an den gutmüthigen Nörgler Ahle in Wildenbruch's „Haubenlerche", den schnurrigen Briefträger

Klemm in dem Luſtſpiel „Lolos Vater“ von L'Arronge, nicht zu vergeſſen den Korbflechter Habakuk in dem Fulda'ſchen „Talisman“, eine der populärſten Geſtalten des Künſtlers und den Kollegen Crampton in dem gleichnamigen Stück von Hauptmann, das durch ihn in Berlin eine ſonſt nirgends erreichte Lebenskraft errungen hat.

Merkwürdig, daß Georg Engels trotz der großen Erfolge, die er in Berlin erzielte und die durch ſeine Gaſtſpiele in den verſchiedenſten Städten Beſtätigung gefunden haben, bis jetzt nicht den Muth beſeſſen hat, ſeine Hand nach der Krone des Shakeſpeare'ſchen Humors, nach dem Falſtaff, auszuſtrecken! Dieſer Rolle iſt er immer, wie einem Geſpenſt, das ihn ängſtigt, aus dem Wege gegangen. Und doch wäre er ſeit Döring's Tode in Berlin der einzige, dem man die glückliche Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe zutrauen möchte. Engels hat in ſeinen bisherigen Shakeſpeare-Rollen ſo viel Glück gehabt, daß ihm auch dieſe gelingen würde. Er müßte ſchon deshalb ein guter Falſtaff-Spieler ſein, weil er in vieler Beziehung eine Falſtaff-Natur iſt, wenn man das Wort richtig verſteht. Engels beſitzt allerdings weder den rieſigen Umfang noch den großen Durſt, die den dicken Ritter im „Wilden Schweinskopf“ zu Eaſtcheap auszeichneten. Aber um jenen auszudrücken, giebt es ja Wattirungen auf der Bühne, und den großen Durſt hat er in ſeiner Stammkneipe, wo oft bis in die frühen Morgenſtunden gezecht wird, genau ſtudirt. Die Hauptſache iſt aber das humoriſtiſche Temperament, die innere Ruhe und Ueberlegenheit, das Behäbige, Welterfahrene, Ironiſche, die Neigung, ſich und anderen die Stunden der Erholung durch köſtliche Einfälle und Schnurren zu verſüßen, die Kunſt, jeder Situation im Leben gewachſen zu ſein.

Darum ſind wir der Meinung, daß Engels ſeine humoriſtiſche Mappe noch lange nicht gefüllt hat, daß er uns noch das Beſte und Tiefſte, nämlich gerade dieſen Falſtaff ſchuldig iſt, für den ihm alle Kräfte des Humors und der phantaſtiſchen Laune in ungewöhnlichem Maße zur Verfügung ſtehen würden. Seitdem das Deutſche Theater in andere Hände übergegangen iſt, genoß er jene völlige Freiheit in der Wahl ſeiner Rollen, nach der er

ſich immer geſehnt hat. Er kehrte jedoch im Herbſt 1899 an die Stätte ſeiner größten Erfolge zurück. Eines Tages, und hoffentlich recht bald, wird der dicke Ritter, dem Shakeſpeare ewiges Leben verliehen hat, ihn in ſeinen Träumen ſo lange verfolgen, bis er den Falſtaff als vornehmſte Leiſtung die Reihe ſeiner humoriſtiſchen Figuren eröffnen läßt.

Die künſtleriſche Thätigkeit Arthur Vollmer's am königlichen Schauſpielhauſe bildet für die Freunde des Theaters eine der angenehmſten Erinnerungen. Dieſer Schauſpieler wird nicht nur wegen ſeiner großen Begabung, die von Jahr zu Jahr an Feinheit und Tiefe zugenommen hat, allgemein geſchätzt, ſondern ſteht wegen ſeiner Perſönlichkeit und des Rollenfaches, daß er ſeit einem Vierteljahrhundert bei uns ausfüllt, auch dem Herzen der Zuſchauer nahe. Seit dem Tode Döring's und dem Rücktritt Liedicke's iſt Vollmer die ſtärkſte humoriſtiſche Begabung an unſerer Hofbühne, und ſo lange Georg Engels nicht mehr in Berlin thätig war, konnte ſich bei uns an Friſche, Originalität und Vielſeitigkeit in komiſchen Rollen Niemand mit dem Jubilar vergleichen. Wie es ſich ziemt und ſeiner Entwicklung in jeder Beziehung förderlich war, iſt der Künſtler langſam zu der tonangebenden Stellung gelangt, die er gegenwärtig im Schauſpielhauſe einnimmt. Anfänglich traute man ihm nicht viel mehr Begabung zu, als für die komiſche Epiſode nöthig war, obwohl man die Natürlichkeit, mit der er auf der Bühne die Schwächen und Thorheiten der Menſchen verkörperte, und die beſcheidene Kunſt, mit der er die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich lenkte und feſthielt, bereitwillig anerkannte. Von Hauſe aus war für ihn charakteriſtiſch, daß er allem Groben und Häßlichen aus dem Wege ging und nicht nur als Komiker mit immer wiederkehrenden Aeußerlichkeiten Lachen erregen, ſondern als humoriſtiſcher Menſchendarſteller auf das Gemüth der Zuſchauer wirken wollte. Etwas Weiches und gutmüthig Naives haftete ſchon anfänglich ſeinen Figuren an, die er in raſcher Folge an uns vorüberziehen ließ und von denen Manches in veralteten Stücken in den Hintergrund gedrängt iſt. Die verliebten, zerſtreuten und thörichten Tröpfe, die er auf die Bühne brachte und die ſich ihr

komiſches Verhängniß entweder ſelbſt ſchufen oder durch den Zufall aus einer lächerlichen Situation in die andere geworfen wurden, ſchienen niemals zu wiſſen, wie unendlich heiter ſie uns ſtimmten, ſondern rannten mit unaufhaltſamem Eifer in das Netz hinein, das der Luſtſpielautor für ſie aufgeſtellt hatte und in dem ſie ſich bis zur völligen Hilfloſigkeit verwickelten. Ihre humoriſtiſche Miſſion war ihnen wirkliche Herzensſache. Daraus entſprang das eigenthümlich Liebenswürdige und Erwärmende in der Vollmer'ſchen Kunſt, deren reich ausgebildete Technik immer nur Mittel zum Zweck war und daher niemals Manier werden oder das Publikum ermüden konnte. Die ſchlanke bewegliche Figur, das lebendige Geſicht, das für jede Seelenſtimmung leicht den charakteriſtiſchen Ausdruck findet, und vor Allem die ſympathiſche Sprechweiſe des Künſtlers, der im Dialog nichts verloren gehen läßt und durch eine hübſche Geſangsſtimme und gediegene muſikaliſche Bildung unterſtützt wird, machten es ihm verhältnißmäßig leicht, den Humor, der in ihm ſteckte, in Fleiſch und Blut zu verwandeln. Aber ebenſo ſchätzenswerth waren die Geduld, mit der er ſich unterordnete und auf ſeine Zeit wartete, der Fleiß, der ihn zu immer ſchwierigeren und literariſch gehaltvolleren Aufgaben kommen ließ, und endlich die Kraft der Entſagung, mit der er ſich von Uebergriffen in das ernſte Charakterfach fernhielt. In unbedeutenden Schwänken und Luſtſpielen hat er ſeine Thätigkeit bei uns begonnen und ſich dann von Moſer, Lindau, Lubliner und Genſichen bis auf L'Arronge und Schönthan, Blumenthal und Kadelburg als die zuverläſſigſte Stütze des modernen Luſtſpiels gezeigt. Die Mannigfaltigkeit ſeiner Erfindungsgabe, der Eifer, mit dem er ſeine ganze Kraft einſetzte, und das wahrhaft Schöpferiſche, das er in vielen Rollen entwickelte, machten ihn zu einem unentbehrlichen Mitkämpfer für dieſe Autoren. Niemand wußte ſo geſchickt wie Vollmer eine dankbare Rolle bis auf den letzten Tropfen auszuſchöpfen und bei einer ſchwächeren ſo viel von ſeiner eigenen Perſönlichkeit hinzuzufügen, daß man darüber den Autor faſt ganz vergaß, über eine gefährliche Stelle ſich vorſichtig und anmuthig hinwegzuſchleichen oder die beginnende Langeweile durch heitere Scherze zu verſcheuchen.

Und derſelbe Schauſpieler, der, wenn es die Rolle erforderte, auch grotesk zugreifen und in derben Strichen malen konnte, wurde im Lauf der Jahre einer unſerer berufenſten Shakeſpeare- und Molièredarſteller. Namentlich haben ſeine meiſterhaften Leiſtungen als eingebildeter Kranke, in den „Gelehrten Frauen“ und in der „Frauenſchule“ in erſter Linie dazu beigetragen, daß dieſe Luſtſpiele von heiterſter Wirkung auf unſer Publikum waren. In den verſchiedenſten Tönen vermochte der Humor Vollmer's auszuklingen. Die Gemüthlichkeit Raimund's im „Verſchwender“ und „Bauer als Millionär“ lag ihm ebenſo gut wie die Schärfe in Gogol's „Reviſor“ und Turgenjew's „Natalie“. Der Muley Haſſan, der ihm und uns nicht ganz genügte, hielt ihn vor weiteren Verſuchen nach dieſer Richtung zurück, ſo daß er weder den Mephiſto noch den Falſtaff ſpielen mochte, obwohl er beiden Rollen ſicherlich viele intereſſante Seiten abgewonnen haben würde. Aber der heitere, liebenswürdige und dabei ſtets harmloſe Grundzug ſeines Weſens wollte ſich mit ſchärferen Aufgaben nicht recht befreunden. Auch nur vorübergehend ſentimental zu werden oder Jemanden zu verletzen iſt nicht ſeine Sache. Vielleicht hat kein zweiter Schauſpieler in Deutſchland das Wort des tollen Friedrich in „Wilhelm Meiſters Lehrjahren“, daß unter allen Gäſten ein guter Humor der angenehmſte ſei, ſo zur Wahrheit gemacht wie dieſer Künſtler.

Unſer Publikum hat ſich die Gelegenheit nicht entgehen laſſen, Herrn Vollmer an dem Tage, an dem er fünfundzwanzig Jahre dem Berliner Schauſpielhauſe angehörte, auf mannigfaltige Weiſe auszuzeichnen. Zur Aufführung kam im Frühling 1899 dasſelbe Stück, in dem er am 11. Mai 1874 ſein Engagement bei uns angetreten hatte, der dreiaktige Schwank „Der verwunſchene Prinz“ von J. von Plötz. Von dem dramatiſchen Schaffen des einſt ſehr beliebten, 1856 in München verſtorbenen Autors iſt dieſe luſtige Arbeit allein lebenskräftig geblieben, während ſeine übrigen Stücke, bei denen er ſich an franzöſiſche Quellen anlehnte, nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt ſind. Auch der verwunſchene Prinz behandelt einen Stoff, der längſt vorhanden war und die verſchiedenſten dichteriſchen Bear-

beitungen erfahren hat. In der urſprünglichen Form begegnet er uns in orientaliſcher Verkleidung unter den Erzählungen aus „Tauſend und eine Nacht“. In der Geſchichte: „Der ſchnurrige Abu Haſſan oder der erwachte Schläfer“ lernen wir einen jungen Kaufmann aus Bagdad kennen, der den Wunſch äußert, auf kurze Zeit der Khalif zu ſein, und dem Harun al Raſchid, nachdem er unerkannt bei ihm eingetreten iſt, ſein Begehren in einer drolligen Komödie erfüllt. Ebenſo wird in der „Bezähmten Widerſpenſtigen“ von Shakeſpeare dem betrunkenen Keſſelflicker Schlau eingeredet, daß er ein reicher Lord ſei, und daſſelbe Motiv behandelt Holberg in ſeinem „Jeppe vom Berge“, ohne Shakeſpeare zu kennen, nach einer zu ſeiner Zeit ſehr verbreiteten lateiniſch geſchriebenen Fabelſammlung „Utopia“ von dem Jeſuiten Jakob Bidermann. Auch von Chriſtian Weiſe, dem um die Pflege des Dramas im ſiebzehnten Jahrhundert verdienten Rektor in Zittau, rührt eine Bearbeitung des Stoffes unter dem Titel „Von dem träumenden Bauern am Hofe Philippi Boni in Burgundien“ her. Plötz verknüpft in ſeinem dreiaktigen Stück die komiſchen Situationen geſchickt, aber ganz nach der theatraliſchen Schablone, ohne dem Stoff von Seiten der Charakteriſtik oder des Dialogs tiefer beizukommen. Daß der „verwunſchene Prinz“ aber auch in dieſer Geſtalt ſeine Schuldigkeit gethan hat, beweiſt der Umſtand, daß er mehr als hundert Mal im Schauſpielhauſe gegeben werden konnte, früher mit Liedtcke und zuletzt vor vierzehn Jahren mit Vollmer, der mit fünfzig Jahren darin noch gerade ſo friſch und luſtig wie als fünfundzwanzigjähriger Anfänger war. Er ſpielte die Rolle und ſpielte zugleich mit ihr, Beides gleich vortrefflich und ergötzlich, ſo daß das vollbeſetzte Haus aus dem Lachen nicht herauskam. Einzelne Momente wie das Erwachen des Schuſters im prinzlichen Schloß und die Anfälle von Größenwahn bei der Rückkehr in die Werkſtatt ſind auch wirklich im Spiel des Künſtlers ſo ergötzlich, daß das Altmodiſche der Komödie, namentlich an dieſem Abend, kaum ſtörte.

Als Adalbert Matkowsky in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Berliner Schauſpielhauſe gaſtirte, hatte er ſich bereits in Dresden und Hamburg den Ruf eines erſten Darſtellers im Fach

der jugendlichen Helden und Liebhaber erworben. Sein Talent war frühzeitig erkannt und gefördert worden, denn schon mit neunzehn Jahren hatte ihm die Hofbühne Sachsens Gelegenheit gegeben, sich künstlerisch zu entwickeln und in das Rollenfach hineinzuwachsen, auf das ihn seine glänzende und starke Persönlichkeit hinwies. Dort fand er in Friedrich Dettmer ein Vorbild für klassischen Stil und edles Pathos, eine gesunde Männlichkeit, die alles Technische spielend beherrschte und eine lange glänzende Laufbahn vor sich zu haben schien. Als Dettmer im Oktober 1880 unerwartet starb, war Matkowsky freilich noch zu jung, um die Erbschaft dieses Künstlers in ihrem vollen Umfange antreten zu können. Aber die Bahn war frei, und allmählich gelang es ihm aus den schönen Mitteln, die ihm die Natur verliehen hatte, eine Poesie der Empfindung und Stärke der Leidenschaft hervorzulocken, wie sie die romantischen Gestalten unserer großen Dichter verlangen. Im Jahre 1886 zog ihn Pollini nach Hamburg, wo der Künstler sich in voller Freiheit all die Aufgaben aneignen konnte, die ihm in seinem Fache noch fehlten. Zu derselben Zeit starb Hülsen in Berlin, und in unserm Hoftheater mußte ernstlich daran gedacht werden, die starre Ueberlieferung, die namentlich bei klassischen Vorstellungen herrschte, umzustoßen und dem Organismus jugendlich frisches Blut zuzuführen. In erster Linie rechnete man dabei auf den talentvollen Hamburger Schauspieler. Als Matkowsky bei uns, zuerst als Gast, auftrat, kam der sanfte Wogenschlag, zu dem die Tragödie am Schillerplatz durch langjährige Gewohnheit abgeschwächt war, plötzlich in stürmische Bewegung. Der schlanke junge Mann mit dem edeln Gesicht und der wohllautenden Stimme entfesselte eine Leidenschaft von so großer Unmittelbarkeit, einen so fortreißenden Sturm und Drang, daß man die Empfindung hatte, als wäre eine mächtige Flamme plötzlich aufgeschlagen. In der Ruhe hatte das Gefühl dieses Schauspielers etwas überraschend Inniges, in der nach außen drängenden Erregung schien es jede Fesseln zu sprengen und wie eine elementare Kraft alles mit sich fortzureißen. Die ängstlichen Seelen sprachen von Uebertreibung und Zügellosigkeit, aber die Kenner wußten, daß für die klassische Tragödie, die doch stets

einen untrüglichen Prüfstein für die Leistungsfähigkeit einer Bühne bildet, eine bessere Zeit gekommen war. Vor allem erinnern wir uns des Eindrucks, den damals Matkowsky als Sigismund in Calderon's „Leben ein Traum" auf das begeisterte Publikum machte. Diese strahlende Persönlichkeit, der im Vollgefühl ihrer unendlichen Kraft die Haut zu eng zu werden schien, die überall gewaltsam vorging, bis die Erkenntniß von der Vergänglichkeit der Dinge sie zur sittlichen Einkehr in sich selbst erzog, wie wurde sie im wilden Sturm der Leidenschaft und im grüblerischen Tiefsinn vor uns lebendig! Ein Bild ebenso schön als wahr, ausgeführt mit dem Farbenglanz der Romantik, der über die Irrungen und Wirrungen des Menschenschicksals einen goldenen Schleier ausbreitete. Dieser hohen Auffassung der Kunst ist Matkowsky, auch wenn sein großes Talent mit ihm ab und zu durchging und er die aus Kopf und Herz strömende Kraft nicht zur völligen Harmonie zu verschmelzen wußte, immer treu geblieben. In der heißen Glut tragischer Leidenschaft, wo den meisten Darstellern die Luft ausgeht, an Aufgaben, die sich mit den Mitteln der Bühne kaum noch bezwingen lassen, zeigt sich seine Begabung am glänzendsten und überraschendsten. Oft hat man bei ihm das Gefühl, daß man diese oder jene allbekannte Rolle vor ihm eigentlich noch gar nicht gesehen habe.

Matkowsky, am sechsten Dezember 1858 in Königsberg geboren, stammt aus ärmlichen Verhältnissen. Er denkt noch an die kleine Giebelstube in dem alten Hause, das neben dem längst abgebrochenen Steindammer Thor in der ostpreußischen Krönungsstadt stand. Alles, was an Bildung und Besitz dort zu finden war, zog täglich am Fenster zu der beliebten Hufenpromenade an ihm vorüber, während es drinnen knapp und traurig herging. Die Mutter war eine arme Näherin, die sich viel bei fremden Leuten aufhalten mußte. Die Großmutter, die auf den wilden Knaben aufpassen sollte, war alt und halb gelähmt. Als er einmal auf der Straße ins Gedränge gerathen war, schrecklich zu heulen anfing und gar nicht mehr beruhigt werden konnte, gebrauchte man als letztes Mittel das Versprechen, ihn ins Theater zu führen. Es wurde Mozart's „Don Juan" gegeben. Die ent-

zückenden Melodien ſcheinen aber Adalbert wenig intereſſirt zu haben, denn es wird berichtet, daß er auf ſeinem Galerieplatz bald eingeſchlafen ſei. Mit ſieben Jahren lernte er eine Artiſtenfamilie des Zirkus Carré kennen, der regelmäßig auf einige Wochen nach Königsberg kam. Der kleine Matkowsky fand an den körperlichen Uebungen Gefallen und gefiel den Leuten, die ſich allabendlich im Trikot dem Publikum zeigten, ebenfalls ſo ſehr, daß ſie ihn zur weiteren Ausbildung zu ſich nehmen wollten. Als der Extrazug des Direktors Carré auf dem Bahnhof in Königsberg ſtand, um nach Danzig abzudampfen, ſchlich ſich der Bengel in den Requiſitenwagen hinein und machte die Reiſe in der ſichern Hoffnung, Athlet zu werden, mit, bis er am dritten Tage von der geängſtigten Mutter von dort wieder abgeholt und durch eine gehörige Abſtrafung von dergleichen ausſchweifenden Phantaſien geheilt wurde. Wir finden ihn nach einer Reihe von Jahren als „lang aufgeſchoſſenen, linkiſchen ſtillen Jüngling“, wie er ſich in dem hübſch erzählten Buche „Eigenes, Fremdes“ (Berlin, Verlag von F. Schneider & Co. 1895) ſelbſt ſchildert, in Berlin als Schüler der Königlichen Realſchule in der Kochſtraße wieder, wo er die Bänke der Unterſekunda drückt. Er war ein Schüler wie andere mehr, ohne ſich beſonders auszuzeichnen. Beſonders verhaßt war ihm die Mathematik, und ein ſchlechter Rechner ſoll er bis auf den heutigen Tag geblieben ſein. Um ſo viel mehr Freude machte es ihm, wenn er draußen im Freien umherſtreifen oder ſich im leichten Kahn ſtundenlang auf unſerer gemüthlichen Spree herumſchaukeln konnte. Doch gab es auch in der Schule für ihn einen Ehrentag, als er bei einer feierlichen Gelegenheit in der Aula ein Gedicht vorzutragen hatte. Der alte Direktor Ranke hörte ihm aufmerkſam zu, nahm ihn bei der Hand und ſagte zu ihm: „Ich ſehe, du haſt viel Talent, lieber Junge, aber laß dich nicht verführen, ergieb dich nicht dem Teufel, verſprich es mir.“ Der würdige Mann hatte gut reden, der Theaterteufel war in Adalbert, ohne daß er es ſelbſt wußte, bereits lebendig geworden. Vor der Hand ließ er ſein Opfer aber einen Umweg durch die bürgerliche Solidität machen. Der Zug zum Exotiſchen war in dem jungen Mann ſchon damals ſtark aus-

gebildet, und da er nicht Seemann werden konnte, wie er es eine Zeit lang gewünscht hatte, wurde er in dem Importhaus von Schönlank & Söhne untergebracht, wo er bei der Versendung von Indigo und Cochenille eine heillose Verwirrung anrichtete, auch einmal eine Kruke Queckſilber in einer Droſchke auslaufen ließ, ſo daß er es vorzog, lieber die Hand von dieſem Beruf zu laſſen. Der verunglückte Kaufmann wurde wieder Schüler der Königlichen Realſchule, wo er recht und ſchlecht ſeine Pflicht that. Seine bedeutendſte Leiſtung vollführte er auf dem Turnplatz in der Haſenhaide, wo er es Mittwoch und Sonnabend Nachmittags allen andern zuvorthat und wenigſtens auf dieſem Gebiete der primus omnium wurde. In der engliſchen Stunde wurde Shakeſpeare's „Hamlet" durchgenommen, ohne Gewinn für den Schüler, der ſich von den Schönheiten dieſer Dichtung keine rechte Vorſtellung machen konnte. Der Lehrer, ein künſtleriſch gebildeter Neuphilologe, erinnerte ſeine Klaſſe daran, daß gerade Emerich Robert in dieſer Rolle in Berlin gaſtire und daß es für ſie nützlich wäre, das Stück und den Künſtler bei dieſer Gelegenheit kennen zu lernen. Laſſen wir nun Matkowsky ſelbſt erzählen, wie der erſte Funke Bühnenenthuſiasmus in ſeine jugendliche Seele geworfen wurde. „An einem ſtürmiſchen kalten Winterabend", erzählt er, „zog ich nach der Lindenſtraße und ſaß träumend auf der erſten Bank der Galerie die Stunden ab, welche von der Kaſſeneröffnung bis zum Beginn der Vorſtellung verfloſſen. Der Einzelheiten entſinne ich mich nicht mehr; ich weiß nur noch, daß die Darſtellung alles in mir erregte und daß ich gepackt wurde bis zum Wahnſinn. Die Vorſtellung währte lange; es war weit nach elf Uhr, als ſie beendet war. Ich verließ das Haus wie betrunken, ich ſah und hörte nichts von dem, was um mich vorging und lief nur immer gerade aus; meine Gedanken, mein innerſtes Sein waren bei dem Dänenprinzen und ſeinem Leiden. So trieb es mich ſtundenlang auf den Straßen herum, und erſt als ich vom Schneetreiben gänzlich durchnäßt war und leiſe Froſt- und Fieberſchauer mich überliefen, erwachte ich aus meinen Phantaſien und ging heim — es war ſchon früh am Morgen." Seitdem ſtand der Entſchluß zum Theater zu gehen

in ihm unerschütterlich fest. Er sagte seiner Mutter zwar nichts davon, lernte aber den Hamlet vom ersten bis zum letzten Wort auswendig und gründete sogar mit seinen Mitschülern einen Theaterverein, während er gleichzeitig auf dem Paukboden mit Rappir und krummem Säbel an der Ausbildung seiner körperlichen Fertigkeit fleißig arbeitete. Als er die Unterprima glücklich erreicht hatte, hielt es ihn nicht länger auf der Schule. Er zog sich seinen Konfirmationsanzug an, ging erst zu Berndal, um ihm etwas vorzusprechen, wozu er aber gar nicht kam, und dann zu Oberländer, der sich seiner schauspielerischen Unterweisung freundlich und erfolgreich annahm. Oberländer empfahl Matkowsky nach Dresden, wo der treffliche verstorbene Ober-Regisseur Marcks ihn bei den Proben scharf in die Beize nahm und jenen Trieb zur Innerlichkeit, zur Hingabe der ganzen Person an die Rollen in ihm entwickelte, der für seine ganze Darstellungsweise so charakteristisch werden sollte. Die strenge Zucht schlug an, wenn der junge Renner sich auch manchmal dagegen aufbäumte und in die Zügel biß. Als das gewaltige Temperament zum Vorschein kam, hielt es schwer, es künstlerisch zu fassen und zu erziehen. Dresden hat die tollen Zeiten der Matkowsky'schen Entwickelungsjahre erlebt, und es wird viel Elbwasser an der Brühl'schen Terrasse vorbeifließen müssen, bis die Erinnerung an die guten und bösen Streiche, die er dort verübt hat, verwischt sein wird. Jeder andere wäre an diesem Leben in einem Jahre zu Grunde gegangen, während Matkowsky sich dabei durchaus wohl zu fühlen schien. Es war interessant, ihn in der ersten Zeit seines Dresdener Engagements auf der Bühne zu beobachten. Ohne daß er bereits künstlerisch völlig gereift war, blitzte in ihm doch schon eine Kraft auf, durch die er seine Mitspieler fortriß und dabei das Tempo und Temperament der ganzen Vorstellung zum Vortheil veränderte. Trotzdem seine Begabung vorzugsweise im klassischen Repertoire zum Ausdruck kam, erschien er doch als durchaus moderne Natur, die das Recht der Persönlichkeit geltend machte und sich immer sagte: Selbst ist der Mann! Er spielte eine Anzahl Rollen, ohne sie gesehen zu haben, wie aus einem glücklichen Ahnungsvermögen vortrefflich und beleuchtete

ſie durch die Eingebungen ſeiner Phantaſie in eigenartiger Weiſe. Der bereits erwähnte Dettmer hatte es ihm allerdings eine Weile angethan, und Anklänge an ihn fanden ſich auch ſpäter noch bei Matkowsky, wenn er ſein ſchönes Organ voller und lauter, als es für den ſeeliſchen und geiſtigen Gehalt der Rolle unbedingt nothwendig war, ertönen ließ oder es gar im höchſten Regiſter mit einer nicht zu leugnenden Freude am Wohlklang ſpazieren führte. Das ſind kleine Manieren, die der Künſtler beim Streben nach höchſter Wahrheit und Natürlichkeit ſich immer mehr abgewöhnt hat, ſo daß ihm davon kaum noch etwas anzumerken ſein dürfte. Er iſt allerdings immer noch geneigt, alles aus dem Vollem zu ſchaffen und lieber zu viel als zu wenig zu thun, namentlich bei Rollen, in denen der Ausdruck der Kraft das hervortretendſte Kennzeichen der Charakteriſtik iſt. Er ſpielt ſich dann in eine Erregung hinein, bei welcher dem Philiſter angſt und bange wird, wenn er ſieht, wie die geſpielte Leidenſchaft ſich von der wirklich empfundenen kaum noch unterſcheiden läßt und ſich in Strömen von Schweiß, wie bei einem Rennpferde, das eben durchs Ziel gejagt iſt, auf dem Antlitz des Künſtlers phyſiſch bemerkbar macht. Wir geſtehen, daß uns dieſer Ueberſchwang der Empfindung, auch wenn wir ſie manchmal gemäßigt ſehen möchten, zu allen Zeiten lieber iſt als die Korrektheit, die um die Oberfläche ordnungsmäßig marſchirt, aber niemals die Tiefe ihrer Aufgabe erfaßt oder die Seele der Zuſchauer erwärmt. Weil der Schauſpieler nicht nur der Künſtler iſt, der etwas ſchafft, ſondern in ſeiner Perſon zugleich das Material darſtellt, aus dem das Kunſtwerk hervorgeht, iſt es für ihn ſo ſchwer, Herr ſeiner Stimmung zu ſein und ſich jeden Abend auf derſelben Höhe zu behaupten, die er im Vollgefühl des friſchen Gelingens, angefeuert durch das verſtändnißvolle Wohlwollen von Publikum und Kritik glücklich erklommen hat. Der Schauſpieler ſpielt gewiſſermaßen auf einem doppelten Regiſter von Nerven und lebt in einer ſo unaufhörlichen geiſtigen und phyſiſchen Erregung, daß man es ihm nicht übel nehmen kann, wenn die Natur gelegentlich in ihm rebelliſch wird und er das Gefühl für Harmonie verliert, dieſe Scene einmal glänzend hervorhebt und die andere fallen läßt,

während das nächste Mal vielleicht das Umgekehrte eintritt. Je größer und schwieriger die Aufgaben sind, die einem Schauspieler zuertheilt werden, desto mehr wird er dazu neigen, in seiner Spielweise ungleich zu werden. Das hängt mit dem Wesen der menschlichen Natur und ihrem Bedürfniß nach Ausgleich und Ruhe zusammen. Wollte man das vermeiden, so dürfte man einen großen Künstler monatlich nicht zwölf und fünfzehn Mal, sondern nur bei einzelnen festlichen Gelegenheiten auftreten lassen, wogegen der Theaterkassirer wohl lebhaften Einspruch erheben würde.

Matkowsky ist jetzt ein Mann von etwas über vierzig Jahren und bis vor ganz kurzer Zeit im unbeschränkten Besitz der jugendlichen Helden und Liebhaber geblieben. Sein Ferdinand und Carlos, sein Romeo und Prinz von Homburg sind Leistungen von seltenem Schwung und Feuer, von natürlichem Adel der Haltung und wahrhaft überströmendem Gefühl, aus dem schnelleren Klopfen eines Herzens hervorgegangen, das noch an Ideale glaubt und Ruhm und Liebe für die höchsten Güter dieser Erde hält. Mit natürlichem Anstand bewegt sich der Künstler in dem verschiedenartigsten Kostüm. Glücklich weiß er sich der Stilart der Dichtung, in der er auftritt, anzupassen und die realistische Farbenpracht Shakespeare von dem subtilen bewußten Geist Lessing's, von der rhetorischen Pracht Schiller's und der Anmuth und Weichheit Goethe's zu unterscheiden. In erster Linie ist aber Matkowsky eine volle männliche Persönlichkeit, eine heldenhafte Natur, ein ganzer Kerl, der sich nur wohl fühlt, wenn sich der Sturm der Leidenschaft zusammenzieht und feurige Blitze vor ihm in den Weg einschlagen. Dafür hat er die hohe Gestalt, die kräftigen Schultern, den entschlossenen Ton der Stimme, das feste Auftreten. Er ist von ungewöhnlicher physischer Kraft und für den Harnisch und die Handhabung des Schwertes wie geschaffen. Das unterscheidet ihn in erster Linie von Josef Kainz, der auf den Brettern immer ein bezaubernd frischer und intelligenter Jüngling ist und es gewiß auch dann bleiben wird, wenn er einmal graue Haare bekommen sollte. Bei Kainz ist alles Nerv und Geist, Eigenschaften, die seine winzige Figur bis in die Fingerspitzen beleben und ihn auch dann, wenn er vor einer ihm fremden

Aufgabe ſteht, immer feſſelnd und intereſſant erſcheinen laſſen. Mit ſeinen Armbewegungen weiß er ſeinen ſchmächtigen Körper viel größer erſcheinen zu laſſen als er in Wirklichkeit iſt. Seine ſchönen Augen geben ſeinem unharmoniſchen Geſicht eine ſolche Fülle von Leben, daß es zum getreueſten Spiegel der Seele wird. Mit ſeiner klaren Sprechweiſe, die nicht eine Silbe im Zuſchauerraum wirkungslos verklingen läßt, bohrt er ſich unaufhörlich tief und tiefer in unſere Seele ein, ob ſich ſein Spiel mit dem Bilde, das wir von der dargeſtellten Figur in unſerer Phantaſie tragen, decken mag oder nicht. Kainz iſt in der fortreißenden, wirbelnden Leidenſchaft, die ſich über ſich ſelbſt klar geworden iſt und auf ihr Ziel losſtürmt, unübertrefflich, aber er läßt in ſeiner Wirkung nach, wenn die Ruhe über ihn kommen und ein ſchlichter Gemüthsvorgang ſich in ihm entwickeln ſoll. Er hat als Künſtler viel Leidenſchaft, aber eigentlich wenig Sinn für das Einfache und Naive. Matkowskys Bedeutung liegt in der ruhigen männlichen Ueberlegenheit, die mit vollſter Kraft gepaart iſt, und in den weichen Gemüthstönen, bei denen uns oft zu Muthe iſt, als ob eine Maſſe Erz zum Schmelzen gebracht würde. So klar und deutlich, geiſtig ſo fein abgeſtuft wie die Sprechweiſe von Kainz iſt der Vortrag von Matkowsky nicht, der ab und zu den Mund einmal zu voll nimmt und das Gefühl herausſchreit, ohne der Struktur des Verſes und Satzes genügend Rechnung zu tragen. Der Unterſchied zwiſchen beiden Künſtlern wird am beſten klar, wenn wir an die Rolle des Prinzen in „Heinrich IV." denken. Kainz ſpielt die Scenen mit Falſtaff und in der Kneipe unübertrefflich mit wahrhaft entzückendem Humor, der Matkowsky nicht in gleicher Unmittelbarkeit zu Gebote ſteht. Dafür ſteht dieſer höher als Kainz in allen Scenen, in denen ſich der Prinz zum Helden auswächſt, und erreicht einen glanzvollen Höhepunkt, wenn er am Sterbebett des Königs niederkniet und ſich deſſen Krone aufs Haupt ſetzt. Kainz paßt weit mehr für den Franz Moor als für den Karl Moor, der Matkowsky prächtig kleidet. Kainz wird niemals einen Othello, König Ottokar oder Coriolan ſpielen können, in denen augenblicklich die Begabung Matkowsky's gipfelt und dieſen kann man ſich nicht als Küchenjungen in Leon, „Weh'

dem, der lügt" oder gar als Schneider Zwirn in „Lumpaci Vagabundes" denken, worin Kainz seine köstlichste Laune sprudeln läßt. Also zwei ganz verschiedene Wesen, was Erscheinung, Temperament und Geschmack betrifft: Matkowsky in erster Linie eine Naturkraft, die sich zum Künstlerischen hindurchgerungen hat, Kainz eine geistige Ueberlegenheit, die den Stoff bilden gelernt hat. Beide stehen, so grundverschieden sie auch sind, schauspielerisch doch auf gleicher Höhe.

Die Art, wie Matkowsky seine Rollen studirt, entspricht durchaus seinem unruhig brausenden und gährenden Temperament. Er erfaßt den Charakter, den er darzustellen hat, mit größter Unmittelbarkeit, wie aus einem glücklichen Instinkt heraus, aber zunächst nur in allgemeinen Zügen, die sich seiner Phantasie tief einprägen und ihn mit der Macht der Halluzination verfolgen. Er hat das Bedürfniß sich darüber auszusprechen, oft mit dem ersten Besten, der ihm in den Weg läuft und an dem er den Eindruck seines Phantasiebildes beobachten und feststellen will. Die Rolle trägt er immer bei sich, um sich bei jeder passenden Gelegenheit, wo er allein ist, in einem Kneipzimmer, in der Stadtbahn oder wo ihn sonst niemand stört, durch einen Griff in die Rocktasche für die neue Aufgabe in Stimmung zu bringen und an dem Einzelnen herumzubohren und zu feilen, bis der ganze Guß fertig ist. Er lernt seine Rollen übrigens spielend leicht und ist auf den Proben einer der sichersten, so daß der Souffleur mit ihm nicht viel zu schaffen hat. Meistens ist der Charakter, den er darzustellen hat, schon auf der Probe fertig und braucht nur noch der Umgebung entsprechend abgestimmt zu werden. Bei Matkowsky hat der Regisseur im Grunde weiter nichts zu thun als ein gewisses Zuviel der Erfindung und Gestaltung auf das richtige Maß zurückzuführen und dafür zu sorgen, daß der Topf nicht überkoche. Sieht er sich einem ruhigen überlegenen Willen gegenüber, ist er von der Aufrichtigkeit der Meinung, die man über sein Schaffen hat, überzeugt, so ist er fügsam und gutmüthig wie ein Kind. Um so schlimmer steht es um seine Gemüthsart, wenn er sich von Neid und Intrigue umgeben glaubt. Er kann sich dann Stimmungen hingeben, die in ihren Folgen völlig un-

berechenbar ſind und in kurzer Zeit eine unerwartete und nicht vortheilhafte Veränderung des ganzen Menſchen hervorbringen. Er hat eine hohe Vorſtellung von ſeiner Kunſt und iſt einer ihrer begeiſtertſten und opferfreudigſten Diener. Ihn erfüllt ein verzehrender Ehrgeiz, es allen andern zuvorzuthun. Er iſt dankbar für jedes Lob, empfindlich gegen Tadel, aber viel zu geſcheit, um dieſe Reizbarkeit ſeines Weſens offen zur Schau zu tragen. Aber die ſcheinbare Gleichgiltigkeit ſeines Weſens iſt nur eine klug gewählte Maske. Dahinter ſteckt das brennende Verlangen, den Erfolg an ſich zu reißen, und der maßloſe Verdruß darüber, daß er ſich nicht verſtanden glaubt. Das ſind bittere qualvolle Stunden, von denen auch das Leben dieſes Künſtlers nicht unberührt geblieben iſt und die er in trinkfroher Geſellſchaft oft bis an den hellen Morgen zu verſcheuchen ſucht. Eine ſeiner glänzendſten Leiſtungen war die Darſtellung des „Raskolnikow“, den er zuerſt Auguſt 1890 in Leipzig und dann faſt auf allen größeren deutſchen Bühnen mit außerordentlichem Erfolge geſpielt hat. Er legt in dieſe Figur eine ſolche Fülle pſychologiſcher Wahrheit hinein, ſowohl beim erſten Gedanken an das Verbrechen, wie während des Mordes und bei dem daraus entſtehenden Schuldbewußtſein und Sühnebedürfniß, daß ſich in dieſer Rolle kein zweiter deutſcher Schauſpieler auch nur annähernd mit ihm meſſen kann.

Seit einigen Jahren iſt eine merkwürdige Leidenſchaft über Matkowsky gekommen. Er iſt ein Liebhaber und Sammler für kunſtgewerbliche Koſtbarkeiten geworden, wie es wenige in Berlin giebt. Er wohnt in der Joachimsthalerſtraße, unmittelbar am Bahnhof Zoologiſcher Garten, in der oberſten Etage, der er jede Erinnerung an eine Miethswohnung genommen hat, um ſie in ein richtiges Muſeum umzugeſtalten. Was er hier an koſtbaren Gobelins und alten Bronzen, an originell ausgeführten Schränken, Truhen und Stühlen, an Teppichen und Glasmalereien zu einem ebenſo originellen wie phantaſtiſch-gemüthlichen Heim vereinigt hat, ſpottet jeder Beſchreibung und verdient ein beſonderes Buch, wie es Goncourt im „Maison d'un Artiste“ geſchrieben hat. Ganze Wände ſind in dieſer Wohnung niedergeriſſen, Decken und Fenſter ganz neu gemacht worden, ſo daß man auch nicht einen Augen-

blick mehr das Gefühl hat, in Berlin zu sein. Um so weniger, als an die eigentliche Berufsthätigkeit des Hausherrn und seine schauspielerischen Erfolge in diesen Prachträumen auch nicht das Geringste erinnert und nirgends ein Kranz oder eine Schleife mit Widmungen dankbarer Bewunderer zu erblicken ist. Zur Vervollständigung dieses merkwürdigen, in Berlin wohl ohnegleichen dastehenden und nur von wenigen gekannten Ensembles gehört die Persönlichkeit Matkowskys selbst, der, wie es einst Balzac zu thun liebte, inmitten all dieser, von seinem Kunstgeschmack zeugender Kostbarkeiten in härenem Mönchsgewande einhergeht. Der Gegensatz dieses Kostüms zu dem Manne, der darin steckt und das blühende Leben, den sinnenfrohen Genuß verkörpert, ist von besonderer Pikanterie. Hoffen wir, daß die künstlerische Sammlung, deren er sich in seinem herrlichen Heim erfreut, ihn bald anregen werde, den Kreis seiner großen tragischen Schöpfungen zu erweitern und vor allem unter den Shakespeare'schen Figuren den Macbeth und den Antonius in „Antonius und Cleopatra" in sein Repertoire aufzunehmen. Bei der trefflichen Julius Cäsar-Aufführung, die uns das Schauspielhaus geboten hat, spielte er den politischen Redner, den heuchlerischen Volksverführer in der Forumscene mit solcher Vollendung, daß wir seiner Darstellung desselben Mannes in den Armen der ägyptischen Königin nur mit den größten Erwartungen entgegensehen können.

Während es den Direktoren am Ende der Spielzeit sonst schwer fällt, Schauspieler und Publikum für theatralische Darbietungen in Stimmung zu erhalten, hat sich im Juni 1899 im Deutschen Theater für längst bekannte und oft gewürdigte Aufführungen klassischer Werke eine ungewöhnliche Theilnahme gezeigt. Ausverkaufte Häuser bildeten fast immer die Regel, und das Publikum, das sich dem Hausgesetz zu unterwerfen und den Hervorruf der Künstler zu unterlassen pflegte, trat aus seiner gewohnheitsmäßigen Zurückhaltung heraus. Es füllte oft den ganzen Zwischenakt mit Beifallsbezeugungen aus und verlangte den Künstler zu sehen, der es so stark anzuregen und nachhaltig zu fesseln wußte. In der Entwicklung der Berliner Schauspielkunst vollzieht sich durch das Ausscheiden von Joseph Kainz

aus dem Verband des Deutschen Theaters und seine Uebersiedelung an das Wiener Hofburgtheater ein bedeutungsvoller Abschnitt. Das merkte man an diesem herzlichen Abschiednehmen, während es dem Darsteller vergönnt war uns noch ein Mal fast alle seine Hauptrollen vorzuführen und die Fülle seiner Begabung zu zeigen. Selten ist es einem Künstler in gleichem Maße gelungen, ein anspruchvolles und verwöhntes Publikum in solcher Weise dauernd zu befriedigen und so mit ihm zu verwachsen, daß ihm Viele das Zurücktreten vom Schauplatz seiner Thätigkeit als Unrecht vorwarfen. Einundzwanzig Jahre, ungefähr die Hälfte seines Lebens, ist es her, daß wir von seinem Talent einen tieferen Eindruck bekamen und daran schöne Hoffnungen für die Pflege des klassischen Dramas knüpften. Unser stolzester literarischer Besitz war damals in unverantwortlicher Weise vernachlässigt und durch schablonenhafte Darsteller und gedankenlose Regisseure entstellt worden. Man fragte sich besorgt, ob es noch lange so weiter gehen könne, und sah schon den Tag kommen, an dem die deutschen Klassiker uns auf der Bühne nicht viel mehr sein würden als Corneille und Racine den Franzosen, keine lebendigen Dichter, mit denen eine Nation unmittelbar empfindet, sondern nur Künstler der Sprache und Form, die man als historische Höhepunkte gelten lassen muß. Die Meininger gaben uns wieder den Glauben zurück, daß Shakespeare und Molière, Schiller und Goethe genau so wirken können wie am ersten Tage, wenn man im Stande ist, die Seele, die in diesen Dichtungen lebt, erklingen zu lassen, dem Wort zu seinem Recht zu verhelfen und die Vorgänge charakteristisch zu veranschaulichen. Unter den Schauspielern, die dem Herzog von Meiningen für seinen künstlerischen Feldzug zur Verfügung standen, bewährte sich Kainz bald in vorderster Reihe trotz seiner großen Jugend, von der man noch keine Reife erwarten konnte und seiner schmächtigen Erscheinung, die sich ganz in Seele und Geist aufzulösen schien. In Ungarn geboren, in Wien erzogen, stand er, kaum dem Knabenalter entwachsen, schon auf einer Privatbühne der österreichischen Kaiserstadt, um sein Theaterblut austoben zu lassen.

Zwei Winter brachte er in Marburg, in Steyermark, ein Lehrjahr unter dem verſtorbenen Auguſt Förſter in Leipzig zu.

Als Zwanzigjähriger ſtand er beim Geſammtgaſtſpiel der Meininger 1878 auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theaters, an derſelben Stelle, wo ihm ſpäter beim Scheiden mit Recht ſo viel Auszeichnungen von unſerem beſten Publikum zu Theil wurden. Es war am elften Mai, einem Sonnabend, an dem ein Nichtswürdiger gegen das greiſe Haupt des erſten Deutſchen Kaiſers die Mordwaffe gerichtet, aber ein gütiges Geſchick die unſelige That abgewendet hatte. Auf der Bühne wurde die Nationalhymne geſpielt und von den tief ergriffenen Zuſchauern ſtehend angehört. „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ tönte es gewaltig in dem vollſtändig beſetzten Theaterſaal. Kainz ſpielte damals den Prinzen von Homburg von Kleiſt in unſerem vornehmſten Hohenzollerndrama, das wie eine Novität durchſchlug, weil es zum erſten Mal mit tieferem Verſtändniß künſtleriſch erfaßt war und die patriotiſche Erregung des Dichters von dem erwachten Nationalgefühl der Deutſchen in ihrem ganzen Werthe endlich verſtanden wurde. Kainz fiel im erſten Augenblick durch Eigenſchaften auf, die einen jugendlichen Helden und Liebhaber wenig empfehlen, durch eine kleine ſpindeldürre Figur, ein nicht ſchönes Geſicht und ein Organ, das bei ſtärkerer Anſpannung kreiſchend wirkte und wohl gar umſchlug. Das waren die Mängel des Anfängers, die ſich durch Fleiß und Intelligenz beſeitigen ließen. An dieſen Eigenſchaften, die für die Entwicklung eines Künſtlers unentbehrlich ſind, ließ es der junge Mann nicht fehlen und alsbald traten die Vorzüge ſeiner Perſönlichkeit, die aus innen heraus wirken wollte, immer überzeugender zu Tage. Die wenig imponirende Geſtalt wuchs vor unſeren Augen bei jeder charakteriſtiſchen Bewegung und mit jedem Schritt, ſobald es ſich um den Ausdruck der Leidenſchaft handelte. Sie bekam in Bezug auf Biegſamkeit und Feſtigkeit etwas Stählernes. Sie erweckte Vorſtellungen von ungewöhnlicher Kraft und Entſchiedenheit des Gefühls. In ſeinem Geſicht entwickelten ſich die Züge genau nach dem ſeeliſchen Vorgange, den die Rolle ausdrückte, und wurden

durch ein Paar ſchöne ausdrucksvolle Augen unterſtützt. Die Stimme legte das Grelle und Gebrochene ab und wurde zu einem Inſtrument, das eine große Mannigfaltigkeit weicher und ſtarker Töne hergab. Nachdem Kainz drei Jahre am Hoftheater in München zugebracht hatte, kam er im Herbſt 1883 bei der Begründung des Deutſchen Theaters nach Berlin, dem er mit kurzer Unterbrechung bis 1899 angehört hat und wo er zu dem geworden iſt, was unſere Schauſpielkunſt gegenwärtig an ihm beſitzt. Als er in einer Stunde des Unmuths ſeiner Stimmung nachgab und ſich überreden ließ, zum Herbſt 1889 an das Berliner Theater überzugehen, entſtanden für ihn aus dieſem Entſchluß eine Menge Verdrießlichkeiten künſtleriſcher und perſönlicher Natur. Er konnte und wollte ſich auf dem fremden Boden nicht wohlfühlen und ſuchte, nachdem er wenige Male unluſtig aufgetreten war, die unbequeme Feſſel gewaltſam abzuſchütteln. Eine Saiſon verbrachte er mit Gaſtſpielen auf größeren und kleineren Bühnen, eine zweite wußte ihn das Leſſingtheater zu feſſeln. Dann kehrte er wieder zum Ausgangspunkt ſeiner Berliner Thätigkeit zurück, wo ſeinem Talent die reichſte Förderung zu Theil wurde.

Im Kreiſe der jugendlichen Begabung zwiſchen zwanzig und fünfundzwanzig Jahren, die Adolph L'Arronge als Direktor des Deutſchen Theaters mit ſicherem dramaturgiſchen Blick an ſich zu ziehen und künſtleriſch heranzubilden wußte, übernahm Kainz alsbald eine führende Rolle. Unbeſtritten war er in jener Zeit der feurigſte und intereſſanteſte Darſteller all der jugendlichen Geſtalten der klaſſiſchen Literatur, die wir uns nicht anders als mit leuchtenden Augen, fortreißender Beredtſamkeit und flammender Leidenſchaft denken können, die für uns alles Edle und Hohe, Freiheitsdrang und Vaterlandsgefühl, Liebe und Freundſchaft verkörpern, zu denen wir in der Maienzeit des Lebens wie zu idealen Zielen emporblicken und deren Glücksrauſch und tragiſches Verſcheiden wir mit Entzücken und Wehmuth verfolgen. Dieſe Rollen erſchienen durch den Schlendrian der Bühne, der damals eingeriſſen war, abgeſpielt und unwirklich. Der deklamatoriſche Stil, in dem ſie dargeſtellt wurden, hatte ſich gründlich über-

lebt. Da verstand es Kainz, den Idealismus eines Ferdinand und Don Carlos durch sein bewegliches Temperament und seinen frisch zugreifenden Geist zu retten, ihm eine Natürlichkeit zu geben, die bis dahin mit dem Wesen der Klassiker unvereinbar zu sein schien, sie in Wirklichkeit aber erst in ihrer unerschöpflichen Wahrheit und Schönheit voll erkennen ließ. Er vermied den hergebrachten Stelzengang der Tragödie und das unselige gleichbleibende Pathos, das daraus folgte. Er wagte kurze, scharfe, hastige Bewegungen zu machen, die aber immer charakteristisch wirkten. Er schlug in der Rede ein Tempo an, das der Erregung der Situation aufs Glücklichste entsprach und den Zuschauer über rhetorisch breite Stellen schnell hinwegtrug. Er hatte die Sprache in seiner Gewalt wie kaum ein zweiter Bühnenkünstler. Aus seinem Munde kam kein Satz ohne Empfindung und Ueberlegung heraus. Man wurde durch ihn jeden Augenblick gefesselt, und im fernsten Winkel der Galerie war er ebenso deutlich zu verstehen, wie in den vordersten Parquetreihen. Diese klare und eindringliche Sprechweise hat ihm in erster Linie die künstlerische Ueberlegenheit über seine Umgebung gesichert, auch wenn er einmal vor einer ihm fremden Aufgabe stand. Die Verse sprach er zuweilen mit einem Ungestüm, der das schöne Gefüge des Rhythmus nicht nur, wie es sein soll, künstlerisch überwand, sondern dagegen oft Sturm lief, als sei es etwas Ungehöriges, daß die Dichter ihre Personen in fünffüßigen Jamben sprechen lassen. Aber er ließ Nichts in seiner Auffassung unbeachtet, sondern verschärfte sie oft in überraschender Weise durch charakteristisches Hervorheben des Einzelnen, woran vor ihm kein Schauspieler gedacht hatte. Oft wurden, wo man es am wenigsten erwarten konnte, Kräfte in ihm frei, welche die Schauspielkunst aus ihrer dienenden Stellung befreiten und sie zu einer schöpferischen Bethätigung des Geistes machten. Neben den genannten Aufgaben waren unter den Shakespeareröllen vor Allem sein Romeo und sein Prinz Heinrich Leistungen, die in ihrer Weise nicht übertroffen worden sind und zwei weit auseinanderliegende Eigenschaften des Künstlers, wirbelnde Leidenschaft und graziösen Humor, vollendet zeigten. Als Otto Brahm die Direk-

tion des Deutschen Theaters übernahm, trat das klassische Repertoire mehr an zweite Stelle und eine Weile schien es, als ob sich für Kainz im Rahmen dieser Bühne keine völlig ausreichende Beschäftigung finden lassen würde. Das frische Aufblühen unserer dramatischen Literatur hat aber seine Begabung in vielseitiger Weise befruchtet. Die Stücke von Sudermann, Hauptmann und Fulda fanden an ihm die beste und zuverlässigste Stütze, namentlich da ihm in Agnes Sorma ein gleichwerthiges Talent zur Seite trat, dessen Spiel sich auf das Feinste mit dem seinigen abstimmte, so daß das Zusammenwirken dieser beiden Schauspieler wie ein gleichmäßiges Geben und Empfangen aus Kopf und Herz wirkte.

Wie jedem Künstler sind auch ihm Schranken gezogen, die er zu überschreiten versucht hat, ohne ganz zu befriedigen. Er ist ein jugendlicher Held und Liebhaber auf der Grenze zum Charakterspieler. Bezeichnend für sein Talent und dessen Entwicklung ist vor Allem die Thatsache, daß der Karl Moor ihn ermüdet und die Zuschauer unbefriedigt läßt, während er als Franz Moor einen seiner schönsten Triumphe feiert. Er war auch ein vorzüglicher Wurm und studirt jetzt den Mephistopheles, den er vermuthlich ganz eigenartig gestalten wird. Der Begriff eines bestimmten Fachs ist selbstverständlich einer so starken Persönlichkeit gegenüber nicht aufrecht zu erhalten. Die Wahl der Rollen, die ihm zufallen, ergiebt sich aus der Natur seines künstlerischen Schaffens und seiner Mittel. Hätte man besser aufgepaßt und mit dem Ueberfall gerechnet, den Max Burckhard als Direktor des Wiener Burgtheaters früher oder später auf Kainz machen mußte, um sich eines entsprechenden Nachwuchses zu sichern, so würde jetzt Kainz dem Berliner Schauspielhause angehören. Er hätte am Schillerplatz einen fest umschriebenen Kreis von jugendlichen Rollen gefunden, mit denen sich Matkowsky nicht mehr beschäftigt, und wäre gleichzeitig der Charakterspieler gewesen, den man im Schauspielhause immer zu suchen scheint, in Wahrheit aber nicht aufkommen lassen will. Matkowsky ist jetzt ein glänzender Darsteller des Marquis Posa und des Leicester, während Kainz als Carlos und Mortimer einen

erſten Preis gewinnt. Ueberall würden ſich dieſe beiden Künſtler in der beſten Weiſe ergänzen, wenn man ſie paſſend neben einander herausſtellen wollte. Leider iſt es zu ſpät, darüber zu ſinnen, was für ein Paar ſeltene Vögel wir dann zuſammen im Bauer haben würden. Allerdings hätte man ſie auch im Repertoir angemeſſen beſchäftigen und an der Berliner Hofbühne der modernen dichteriſchen Produktion die Thüren, die ihr faſt gänzlich verſchloſſen ſind, öffnen müſſen.

Kainz hat gerade in der letzten Zeit, kurz vor ſeinem Abſchied von Berlin, mehrere Luſtſpielrollen im Deutſchen Theater geſpielt, als ob er dafür ſorgen wollte, daß gerade dieſe Seite ſeiner Begabung nicht in Vergeſſenheit gerathe. Sogar den drolligen Schneider Zwirn in Neſtroy's „Lumpacivagabundes" hat er wieder hervorgeſucht und dem Publikum zu Dank geſpielt. Ungleich höher ſteht ſein Leon in Grillparzer's „Weh dem, der lügt", der luſtigſte und geſcheidteſte Küchenjunge, den man ſich denken kann, friſch und gutmüthig, reich an zündender Beredtſamkeit, allen Gefahren gewachſen und vor Allem den dummen Tölpeln, die er zu überliſten hat. Als Grillparzerdarſteller erſten Ranges hat er ſich außerdem in der „Jüdin von Toledo" gezeigt, ja dieſes Stück in ſeiner Bühnenwirkſamkeit mit Frau Sorma in der Titelrolle überhaupt erſt zu Ehren gebracht. Die Wiener Kritik glaubte unter der Führung von Laube lange Zeit Grillparzer als einen ausſchließlich öſterreichiſchen Dichter hinſtellen zu müſſen, der vor einem norddeutſchen Publikum immer nur ein halbes Verſtändniß finden könne. Wie grundlos dieſe Behauptung war, haben die Thatſachen im Laufe der Jahre unwiderleglich dargethan. Alle lebensfähigen Werke dieſes Autors haben ſich bei uns ein unbeſtrittenes Heimathsrecht erworben und können nirgends mehr Verſtändniß und Begeiſterung finden als gerade in Berlin. Die „Jüdin von Toledo", die im Jahre 1873 in Wien ohne nachhaltige Wirkung trotz Charlotte Wolter zum erſten Mal geſpielt wurde, iſt erſt durch das Deutſche Theater und die vorzüglichen Leiſtungen von Kainz als König Alfons und Frau Sorma als Rahel zu einem ſicheren Beſtandtheile des Spielplans gemacht worden. Der wirblige nervöſe

Anfang paßte vielleicht nicht ganz zu der ſpaniſchen Haltung und Würde, wenn der König Toledo begrüßt. Aber die Schilderung des Sinnentaumels, in den der Fürſt beim Anblick der ſchönen Jüdin hineingeriſſen wird, und die Art und Weiſe, wie er erſt in größter Noth den innern Halt wiederfindet, gelangen ihm vorzüglich. Die ganze Leiſtung hat außerdem im Lauf der Jahre an Reife und Fülle gewonnen, ſo daß man es wohl verſteht, wenn der Künſtler ſie als den perſönlichſten Ausdruck ſeines Talents auffaßt und mit ihr ſeinen Abſchied vom Berliner Publikum feiern wollte.

Man hat ſowohl Matkowsky wie Kainz oft vorgeworfen, daß ſie in ihrer Darſtellungsweiſe ungleich und von Stimmungen abhängig ſeien. Das iſt unzweifelhaft richtig und mit einem Uebelſtande verknüpft, der dem ganzen Bühnenweſen anhaftet. Es giebt bei Ihnen Ueberraſchungen im Guten wie im Schlimmen. Eine der angenehmſten war es, als Kainz bei Neueinſtudirung des „Miſanthropen“ von Molière die Rolle des Alceſte ſpielte. Das Scharfe und Verbitterte, das geiſtig Ueberlegene, Spöttiſche und Ironiſche wirkten ganz ſo ausgezeichnet wie im September 1894, als wir den Künſtler zum erſten Mal in dieſer Rolle ſahen.

Was Joſeph Kainz veranlaßt hat, den Schauplatz ſeiner langjährigen Erfolge zu verlaſſen und nach Wien überzuſiedeln, iſt nicht ſo ſchwer zu verſtehen. Der Lockruf in die Heimath, der ohne ſein Zuthun an ihn ergangen iſt, und in dem er eine beſondere Auszeichnung erblickte, die weniger anſtrengende Beſchäftigung an einem Hoftheater, an dem er nur acht Monate lang zu ſpielen braucht, die geſellſchaftliche Stellung der Burgſchauſpieler, die in einer für unſer Gefühl übertriebenen Weiſe verhätſchelt werden, endlich die liebenswürdige, temperamentvolle Empfänglichkeit des Wiener Publikums — dies Alles dürfte zuſammengewirkt haben, um ſeinen Entſchluß zur Reife zu bringen. Die Luftveränderung iſt aber nicht nur eine äußere. Kainz verjüngt ſich gewiſſermaßen mit ſeinen älteſten Rollen, die den Wienern in ſeiner Auffaſſung neu ſind und zu vielfachen Erörterungen Anlaß geben werden, während ſie bei uns zum täg-

lichen Brod der Kunſt gehören. Zugleich ſtellt er mit ſeinen zweiundvierzig Jahren im Hoftheater an der Donau, wo ihm durch den Tod von Mitterwurzer und Robert die Rollen gleich dutzendweiſe ins Haus geſchickt werden dürften, die äußerſte Jugend dar, von der man Leben und Auffriſchung in einer müden Tradition erwartet. Als der große deutſche Schauſpieler Schröder im Jahre 1781 ſich von Hamburg verabſchiedete, um an das Wiener Burgtheater überzuſiedeln, ſagten die Galeriebeſucher der Alſterſtadt: „He ſpeelt wahrhaftig good! Aberſt nu geiht he weg, de undankboare Keerl! Wie hefft em billd't!“ Es wäre anmaßend, zu glauben, daß Joſeph Kainz das Allermeiſte von dem, was ihn als Schauſpieler auszeichnet, nicht ſich ſelbſt, ſeinem Talent und Fleiß, zu verdanken habe. Richtig aber bleibt es immerhin, daß die Berliner Atmoſphäre, die bedeutenden literariſchen Aufgaben, die ihm bei uns zu Theil wurden und deren Löſung zum Vorbild für weite theaterfreundliche Kreiſe wurde, ſowie das Verſtändniß des Publikums und die Aufmunterung durch die Kritik ihn ungemein gefördert haben, ſo daß der Wunſch, dies ſchöne Verhältniß nicht für alle Zeit gelöſt zu ſehen, auf beiden Seiten gleich lebhaft empfunden werden dürfte.

Jenny Lind.

Jeder Beſucher der Berliner Nationalgalerie kennt das ſchöne Portrait von Jenny Lind, das Eduard Magnus in der Mitte der vierziger Jahre gemalt hat und das ſeitdem häufig vervielfältigt worden iſt. Die Sängerin hatte damals ihr zweites Engagement an unſerem Opernhauſe beendigt und ſtand auf der Höhe ihres Ruhms. Auf der Bühne war ſie eine glänzende Künſtlerin, die Alles in Entzücken verſetzte, im Leben eine ideale Frauennatur, der Liebe und Verehrung von allen Seiten als ſelbſtverſtändliche Huldigung dargebracht wurden. Magnus, der es meiſterhaft verſtand, anmuthige Weiblichkeit darzuſtellen und ihr den Ausdruck zarter Empfindung zu verleihen, war vor Vielen dazu berufen, den Liebreiz dieſer merkwürdigen Frau auch nach ihrem Tode für alle Freunde ihrer Kunſt in dieſem Bilde zu erhalten. Wie ſie da ſitzt, den Kopf ein wenig zur Seite wendet, die edle Bildung von Hals, Schultern und Armen bewundern läßt und dabei doch ſo kindlich und ungezwungen in die Welt blickt, ſcheint es faſt, als ginge ſie das Alles gar nichts an, als wundere ſie ſich über die Herrſchaft, die ihr gütige Götter im Reiche des Schönen zu Theil werden ließen. Jenny Lind's Erfolge in ihrer nordiſchen Heimath, in Deutſchland, England und Amerika waren ſo außerordentlich, der Eindruck ihrer Kunſt wird gerade von den vornehmſten Geiſtern als ein ſo ungemein tiefer geſchildert, daß es ſich wohl lohnt, zuverläſſige Nachrichten über dieſe ſtaunenswerthe Künſtlerlaufbahn zu erhalten. Eine Sängerin, die mit einunddreißig Jahren die Bühne, wo ſie beiſpielloſe Triumphe erlebt hat, im

Vollbesitz ihrer Mittel für immer verläßt, um sich an der Seite des geliebten Mannes eine Häuslichkeit zu gründen, die mit fürstlicher Freigebigkeit Werke des Wohlthuns ins Leben ruft oder unterstützt und zu allen Zeiten eine Zierde ihres Geschlechts war, muß nothwendiger Weise neben ihren künstlerischen Fähigkeiten auch menschliche Eigenschaften von nicht gewöhnlicher Beschaffenheit besessen haben. Diese Vorzüge in ihrem reinen Ursprung kennen zu lernen und darin das innerste Wesen einer aufs Hohe und Edle gestimmten Frau zu finden, hat unzweifelhaft auch für weitere Kreise großes Interesse.

Das Material zu einer Biographie der Sängerin befand sich ausschließlich in den Händen ihres Mannes, des tüchtigen Komponisten und Pianisten Otto Goldschmidt in London, der aber selbst Bedenken tragen mochte, die Arbeit zu übernehmen und sie daher zwei Männern anvertraute, die sich in England literarisch bereits bekannt gemacht haben und die Verstorbene zum Theil auch nach eigenen Eindrücken schildern konnten. H. S. Holland, der eine Verfasser des zweibändigen Werkes: „Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin 1820—1851." (Leipzig, F. A. Brockhaus) ist ein angesehener Kanzelredner der anglikanischen Kathedrale Londons, St. Paul und Verfasser verschiedener Bücher religiösen und philosophischen Inhalts, während der andere, W. S. Rockstro, ein namhafter Musiker und Musikgelehrter ist, der über Händel und Mendelssohn biographische Werke, sowie eine Geschichte der Musik herausgegeben hat. Die beiden Autoren haben ihre Aufgabe mit Liebe, Verständniß und Taktgefühl gelöst und ihre Darstellung so geschickt mit einander verschmolzen, daß man, von einzelnen Wiederholungen abgesehen, das Werk für eine beachtenswerthe Erscheinung halten muß. Manchmal sind sie in ihrer Gewissenhaftigkeit wohl etwas zu weit gegangen. Man kann sich ganz gut eine knappere und kürzere Fassung des Gebotenen denken. Aber im Allgemeinen haben sie die Thatsachen, wenn sie durch Dokumente zu belegen waren, für sich sprechen lassen. Kann man es ihnen verargen, daß ihre Bewunderung der Künstlerin eine bedingungslose ist, daß ihr Bild in diesen Blättern in den hellsten und leuchtendsten

Farben ausgeführt ist und sich von einem Goldgrunde abzuheben scheint? Uebertrafen sich doch Männer wie Schumann, Tieck, Kaulbach, Grillparzer in Ausdrücken der Bewunderung, wenn sie von Jenny Lind sprachen, konnte doch Mendelssohn, der den Sopran im „Elias" den Charakter ihrer Stimme angepaßt hat, ein Mal von ihr sagen: „Sie ist eine der größten Künstlerinnen, die je gelebt haben, und die größte, die ich kenne." Der deutschen, von Hedwig J. Schoell besorgten Ausgabe hat Goldschmidt auch ein paar liebenswürdige Bemerkungen über die Sympathie hinzugefügt, welche die Künstlerin zu unserer Nation hegte und die sie wenige Jahre vor ihrem Tode in einem Briefe aus Baden-Baden zu dem Ausspruch begeisterten: „Ich bin so gern in einer deutschen Reichsstadt, weiß so gern den Kaiser und die Kaiserin von Deutschland in unserer Mitte und meine tiefe Liebe zu Deutschland blüht auf diese Weise in meinem Herzen wieder auf. Ich bin im Grunde meines Herzens ja deutsch, ich kenne Deutschland seit meiner Jugend und fühle wieder die ruhige Zuversicht, welche ich stets in Deutschland empfinde." Der Gatte der Verstorbenen bemerkt seinerseits: „Berlin, die große Kulturstadt, erkannte sofort der Künstlerin Begabung, ihren tiefen moralischen Ernst und ihre vollendete technische Gesangskunst; möglicher Weise erlauschte es überdies in dem eigenartigen Tonklang der skandinavischen Stimme den Reflex der melancholischen Poesie der düsteren Wälder an großen, stillen Seen in der Heimath der Sängerin."

Außer dem Magnus'schen Bilde enthält diese Biographie auch noch mehrere andere Illustrationen und Beigaben, Kostümbilder der Sängerin als Marie in der „Tochter des Regiments", als Amina in der „Nachtwandlerin", Scene aus „Robert der Teufel", ihr Autograph und die Abbildung der Medaille, die ihr 1848 in Stockholm gewidmet wurde. Das älteste Bild, das von ihr überhaupt vorhanden ist, zeigt sie als achtzehnjähriges Mädchen mit langen, zu beiden Seiten der Stirn bis auf die Schulter herabfallenden, pfropfenzieherartig gewundenen Hängelocken, welche die Ohren vollständig verdecken. Es war dies ein charakteristischer Zug in ihrer äußeren Erscheinung, der auch

einer Londoner Photographie aus ihrem dreißigsten Lebensjahre nicht fehlt, obwohl sie später ihr Haar in gewellten Scheiteln trug. Aber schon die bloßen, schnell hingezeichneten Umrisse des Haares gaben Jedermann sofort die Gewißheit, daß nur Jenny Lind damit gemeint sein könne. In ihrer äußeren Erscheinung fünf Fuß und drei bis vier Zoll hoch, erschien sie durch die gerade Haltung des Kopfes, die ihr beim Stehen und Gehen eigenthümlich war, noch größer. Ihr Gesicht entsprach dem gewöhnlichen schwedischen Typus, es zeigte stark ausgeprägte schlichte Züge, die im ersten Augenblick wohl gar alltäglich erscheinen konnten, aber ihren Charakter sofort veränderten, wenn sich inneres Leben darin auszudrücken begann. Die Beweglichkeit der Gesichtspartie um Mund und Nase war eine so ungewöhnliche, daß sie beim Sprechen und Singen Alles durch das Seelenvolle und Lebendige, das stets der jedesmaligen Situation angepaßt war, bezauberte. „Es war ein Gesicht", berichten unsere Gewährsmänner, „das man mit Genuß betrachtete. Es drückte Alles auf das Lebendigste aus, so daß man vor lauter Freude lachen mußte. Es konnte vor Laune übersprudeln, es hatte einen unwiderstehlichen schelmischen Zug, wenn etwas sie belustigte; dann konnte es wieder erschreckend ernsthaft sein, und wenn sie mißtrauisch oder auf ihrer Hut war, so sah es wie versteinert aus. In der That: ein durchsichtiges Antlitz, auf dem sich jedes Gefühl rückhaltlos offenbarte. Es war der immer wechselnde Spiegel ihrer Seele, und deshalb auch so interessant, ein sprechendes Gesicht, das durch seine übersprudelnde Lebhaftigkeit bezauberte, bis man es um seiner selbst willen mit höchstem Genuß beobachtete und sich einprägte. Diese Erleuchtung von Innen, in Verbindung mit den lebendigen Bewegungen aller Glieder verlieh ihr in und außer dem Theater, wenn sie angeregt war, den eigenthümlichen Reiz, den persönlichen Zauber, den man mit dem Begriff der Schönheit zu verbinden pflegt".

Während reproduzirende Künstler oft nur das Sprachrohr für die Dichter und Musiker bilden, deren Werke sie zur Darstellung bringen und an und für sich wenig bedeuten, während sie manchmal durch übertriebene Eitelkeit, durch mangelhafte Er-

ziehung oder Fehler des Charakters diejenigen, welche sie im Theater und Konzertsaal bewundert haben, im Leben bitter enttäuschen, trat bei Jenny Lind gerade der umgekehrte Fall ein. Ihre größten Bewunderer gaben zu, daß in ihr noch mehr als eine wundervolle Stimme und vollendete Gesangstechnik stecke. „Ich möchte sie lieber sprechen als singen hören" sagte in England eine vornehme Dame von ihr im richtigen Gefühl, daß der Zauber, den die Künstlerin ausübte, auf einer originellen Persönlichkeit, einem eigenartigen Temperament beruhe und selbst durch ihr musikalisches Genie nicht ganz zum Ausdruck gebracht werde. Ihr Gesang war nicht Selbstzweck, sondern offenbarte ein reich besaitetes Gemüthsleben, dessen Wärme und Innigkeit die Zuhörer oft zu Thränen rührte. So konnte Grillparzer ein Gedicht, das er ihr im Mai 1846 in Wien widmete, mit den Versen schließen: „Und spenden sie des Beifalls Lohn den Wundern deiner Kehle, hier ist nicht Körper, ist nicht Ton, ich höre deine Seele". Unter den wenigen Gedichten, die wir von Karl Gutzkow besitzen, befindet sich auch ein an Jenny Lind gerichtetes, bei ihrem ersten Berliner Gastspiel im Jahre 1843. Die Biographen haben diese Verse offenbar nicht gekannt, aber in einem Werke von über achthundert Seiten groß Oktav hätten sie immerhin erwähnt werden können. „Im Reich der Schönheit, der Gesänge", heißt es bei Gutzkow, der etwas weit ausholt und dabei an den nordischen Sigurd und Gustav Adolf als Glaubensboten erinnert, „im Reich der Bühnenkunst der allzu flachen, den Himmelsfunken wieder anzufachen, verstand ein Sang in flötenden Akkorden. Die Kunst ist Gottesweihe! ruft die Menge und wieder kam der Glaube aus dem Norden." Man wird diesem Gedicht keinen besonderen poetischen Werth beimessen können, aber sie betonen mit Recht das Hoheitsvolle und Priesterliche, das die schwedische Nachtigall vor allen ihren Berufsgenossen auszeichnete. Sie machte den Eindruck, als sei sie mit einer Mission betraut, die sie zu erfüllen habe, als sei sie der Vorsehung verantwortlich für das, was die Natur ihr an glänzenden Talenten verliehen habe. „Jeden Morgen beim Aufstehen", schrieb Jemand von ihr, „fühlte sie, daß ihre Stimme eine Gottesgabe sei und daß viel-

leicht dieſer Tag der letzte ſein möchte, an dem ſie ſie gebrauchen könne". Dies Bewußtſein verlieh auch ihrem Auftreten in der Geſellſchaft eine Natürlichkeit und Sicherheit, der ſich Alles gern unterordnete. Sie mied die großen Veranſtaltungen, bei denen eine Menge gleichgültiger Menſchen im Salon zuſammengebeten werden, aber wenn ſie einen kleinen Kreis verſtändnißvoller Freunde fand, überraſchte ſie durch wahrhaft großartige Geiſtesblitze. Ihre Sache war es nicht, eine Debatte ruhig auszuſpinnen, ein Thema nach allen Richtungen zu erſchöpfen. Dazu war ſie ihrem ganzen Weſen nach zu ſprunghaft und unruhig. Sie mußte dazwiſchenfahren, dem Geſpräch einen beſonderen Nachdruck geben, die Unterhaltung durch eine unerwartete und doch immer das Richtige treffende Pointe beleben können. Ueberhaupt lag in ihrem Temperament etwas Heftiges, das leicht aus einer heiteren Stimmung in eine tief melancholiſche umſchlagen konnte. Dieſe Frau, die von Glück und Erfolgen ſo hoch getragen war und in einem Elemente reinen Seelenfriedens zu athmen ſchien, ſchrieb einmal über ſich ſelbſt: „Ihr habt keine Vorſtellung, wie anders ich bin, wenn ich allein bin — ſo glücklich und doch ſo ſchwermüthig, daß mir die Thränen unaufhörlich die Wangen herabfließen."

Verfolgen wir nun die Hauptmomente dieſer ſeltenen Künſtlerlaufbahn bis zur Mitte des Jahrhunderts, als ſie von der Bühne Abſchied nahm. Jenny Lind wurde am 6. Oktober 1820 in Stockholm in dem Kirchſpiel von St. Clara geboren. Bei ihrer Geburt war ihr Vater noch ein ganz junger Menſch, der ſorglos in den Tag lebte und außer Stande war, das Geſchäft ſeines Vaters, eine Spitzenfabrik, weiter fortzuführen. Er trat als Buchhalter bei einem Kaufmann ein, aber ihm machte es mehr Freude, im munteren Kreiſe die damals beliebten Lieder von Bellmann zu ſingen, als für Weib und Kind zu ſorgen. Die Ehe war in Folge deſſen eine unglückliche und hätte ohne die Entſchloſſenheit und Tüchtigkeit der Frau, die für ihre Verhältniſſe recht gebildet war, ſchlimm endigen müſſen. Aber Frau Lind half ſich auf alle nur mögliche Weiſe. Sie hielt eine Tagesſchule für kleine Mädchen und nahm kleine Kinder in Koſt

und Logis. Bald nachdem Jenny geboren war, brachte die Mutter sie auf's Land zu einem Organisten und Küster, ein paar Meilen von Stockholm. In dem biographischen Werke, dem wir folgen, wird diesem Umstand keine geringe Bedeutung für die seelische Entwickelung der Kleinen beigelegt. „Diese ersten Jahre in Sollentuna", sagen die Verfasser, „scheinen nicht ohne Einfluß auf des Kindes Charakter gewesen zu sein, denn sie weckten die in ihr schlummernde große Liebe zur Natur, die bei ihr so entschieden hervortritt. Dies ist ein hervorstehender Zug bei den Schweden. Sie schwärmen ordentlich für das Land, und bei ihr war diese nationale Eigenthümlichkeit tief gewurzelt. Man hatte in ihrer Gesellschaft das Gefühl, als komme sie vom Lande her, so ganz war sie in Fühlung mit dem Leben der einfachen Landleute. Sie kannte ihre Lieder, den Rhythmus ihrer Tänze. die ländliche Einfachheit, Anmuth und Gemüthlichkeit war ihr völlig eigen. Sie hatte Etwas von dem ernsten, würdevollen Wesen der Landleute. Auf dem Lande fühlte sie sich immer heimisch, dort konnte sie frei athmen, dort konnte sie in wilden Blumen schwelgen, während sie an Gartenblumen wenig Freude hatte. Der Gesang der Waldvögel, mit deren Leben sie ganz vertraut war, entzückte sie. Besonders liebte sie weite Wasserflächen. Sie wollte unbeengt sein und haßte das Gedränge und die Einengung der Stadt und das ruhelose Treiben der Gesellschaft. Fortwährender Verkehr mit vielen Menschen war ihr unerwünscht und die Interessen der Städter theilte sie nicht. Ihr musikalisches Bedürfniß nöthigte sie wohl da zu leben, wo sie es am leichtesten befriedigen konnte, aber ihr Herz war in den ländlichen Scenerien, wo die Menschen nicht zu eng zusammengedrängt sind, wo Gott näher zu sein scheint, wo die Seele allein und nicht gestört durch lästigen Lärm der Menschen sich zu hohem Gedankenfluge erheben kann. Etwas muß sich tief in ihre kleine Kinderseele eingesenkt haben. während sie zu Sollentuna im Küsterhause aus und ein trippelte, Etwas, das ihr stets unter Bäumen und auf Wiesen ein Heimathgefühl gab, Etwas, das bis zu ihrem Ende in ihr mächtig war und jene frühesten Tage im schwedischen Dorf mit ihren letzten Stunden verkettete, wo sie, geborgen in dem

engliſchen Heim, das ſie ſich zur Friedensſtätte geſtaltet, in der lieblichen Einſamkeit der Malvern Hills ihrer Auflöſung entgegenharrte".

Als die kleine Jenny Lind nach Stockholm zurückgebracht wurde, traf ſie in ihrem Elternhauſe die Großmutter an, eine alte Dame, die in die Hauptſtadt gekommen war, um Anſprüche auf Aufnahme in ein Wittwenheim geltend zu machen. Zwiſchen ihr und dem Enkelchen entſpann ſich bald ein liebevolles, für beide Theilnehmer wohlthuendes Verhältniß, namentlich wurde durch dieſen Verkehr Jenny zu jener beſcheidenen Frömmigkeit erzogen, welche ſpäter die Grundlage ihres ganzen Thun und Laſſens bilden ſollte. Die Großmutter war es auch, die an dem Mädchen zuerſt eine muſikaliſche Veranlagung entdeckte. Die Geſchichte dieſer Entdeckung iſt die früheſte klare Erinnerung, die in der Seele der Künſtlerin haften geblieben iſt. Mit inniger Freude lauſchte Jenny den Tönen der Militärmuſik, wenn die Truppen zur Ablöſung der Wache an ihrem Fenſter vorbeizogen. Die regelmäßig wiederkehrende Melodie hatte ſich ihr ſo lebendig eingeprägt, daß ſie eines Tages, als ſie im Hauſe allein zu ſein glaubte, ſich an das Klavier ſchlich, wo ihre Halbſchweſter zu üben pflegte, und mit einem Finger den Sechsachteltakt der in C-dur geblaſenen fröhlichen Fanfare der Soldaten ſpielte. Ihre Großmutter hörte die Melodie, glaubte aber, es ſei Jenny's Halbſchweſter, die da ſpielte, rief dieſe beim Namen und kam, da ſie keine Antwort erhielt, ins Zimmer. Jenny war mittlerweile vor lauter Angſt, daß man ſie ertappt habe, unters Klavier gekrochen und bekannte, als die Großmutter fragte, ob ſie vorhin geſpielt habe, unter Thränen ihre Schuld. Die alte Dame ſah das kaum vierjährige Menſchenkind nachdenklich an und erzählte die Geſchichte der heimkehrenden Mutter mit dem Bemerken: „Merk Dir mein Wort, das Kind wird Dir noch eine Stütze werden." Auch das Talent, durch welches Jenny Lind ſich ſpäter einen Weltruhm erringen ſollte, fing bald darauf an ſich zu offenbaren. In dem Wittwenheim der Großmutter, wo ſie ein Jahr zubrachte, war es ihre Lieblingsbeſchäftigung, in der Fenſterniſche zu ſitzen und ihre Katze anzuſingen. Die Vorübergehenden

blieben ſtehen und ſahen ſich an, als ob ein Wunder geſchehen ſei. Die Zofe eines Fräulein Lundberg, einer Tänzerin vom Stockholmer Opernhauſe, konnte ihrer Herrin nicht genug von der Lieblichkeit dieſes Geſanges erzählen, und als die Künſtlerin ſich das kleine Mädchen einmal kommen ließ und ſie anhörte, erklärte ſie es für ein Genie und rieth der Mutter dringend, es für die Bühne ausbilden zu laſſen. Aber Jenny Lind's Mutter und Großmutter hatten einen unbeſchreiblichen Widerwillen gegen Alles, was mit dem Theater zuſammenhing. Es mochte wohl nur im Hinblick auf ihre bedrängte Lage geſchehen ſein, wenn die Mutter ſich ſchließlich doch entſchloß, dem Kinde bei einem Herrn Croelius, der Geſangslehrer am königlichen Theater war, Unterricht geben zu laſſen. Noch an der Schwelle des Opernhauſes kamen der Frau indeſſen neue Bedenken, ob ſie dieſen Schritt vor ihrem Gewiſſen verantworten könne, aber die kleine Jenny drängte ſie vorwärts und ſo traten ſie in das Zimmer ein. Das neunjährige Mädchen ſang Herrn Croelius etwas aus einer Winter'ſchen Oper vor und rührte ihn damit zu Thränen, er war davon überzeugt, daß er einen Schatz gefunden habe. Der Direktor des königlichen Theaters, Graf Puke, hielt das alles zunächſt für Uebertreibung und wollte das „kleine, häßliche, breitnaſige, ſchüchterne, linkiſche, ſtumpige Mädchen", wie Jenny Lind ſich ſpäter einmal ſelbſt charakteriſirte, gar nicht erſt ſehen, weil das Hoftheater keine „Krippe" für kleine Kinder ſei. Als er ſich aber doch dazu entſchloß, war ſein Erſtaunen ebenſo groß. Er bot der Mutter ſogleich an, die Erziehung und den Unterricht des Kindes der Staatskaſſe zur Laſt zu legen und es in die Schule des königlichen Theaters aufnehmen zu laſſen. Niemand zweifelte mehr daran, daß dieſes merkwürdige Mädchen für die Theaterlaufbahn geſchaffen ſei.

Als Elevin des Königlichen Theaters genoß Jenny Lind einen vielſeitigen und gründlichen Unterricht. Nicht nur in den Dingen, die direkt mit der dramatiſchen Kunſt im Zuſammenhang ſtehen, ſondern in Allem, was zur geiſtigen Entwicklung eines wahrhaft gebildeten Menſchen gehört, erlangte ſie Kenntniſſe und Fertigkeiten. Beſonderen Werth wurde auf Deklamation, Klavier-

ſpiel und Tanz gelegt. Wie fruchtbar gerade der Unterricht in dem zuletzt genannten Fach war, hat die Sängerin ſpäter immer auf das Dankbarſte empfunden. Sie erblickte in der Geberdenſprache eines der wichtigſten Momente der dramatiſchen Wirkung. Wie ihre Biographen erwähnen, blieben ihr bis zum Ende das Feine in den Bewegungen, das Graziöſe des Ganges, das Würdige des Auftretens und der Haltung eigen. Niemand konnte vergeſſen, wie ſie daſtand, ehe und während ſie ſang. Ihrer etwas eckigen und dünnen Geſtalt hatte ſie durch ſolche Uebung eine Leichtigkeit und Anmuth abgewonnen, die alle Welt bezauberte. „Sie kannte“, heißt es weiter, „den Werth und die Nothwendigkeit einer ſolchen vollſtändigen Ausbildung und fühlte den Mangel derſelben bei ſolchen, die ſozuſagen der Zufall auf die Bühne gebracht hatte, als ſie ſchon erwachſen waren, nur weil ſie eine ſchöne Stimme beſaßen. Sie vermißte bei ihnen die vollendete Kunſt und keine Schönheit des Geſanges konnte die Unbekanntſchaft mit der dramatiſchen Methode und allem dem, was den eigenthümlichen Kreis des Bühnenweſens bildet, völlig bei ihnen aufwiegen.“ Schon mit zehn Jahren erſchien ſie auf den Brettern in einer Rolle, in der ſie ihr Talent als Tänzerin dem Publikum zeigen konnte und bald darauf in dem Kotzebue'ſchen Stück „Das Teſtament“ in einer Schauſpielrolle, in der ſie als drolliges kleines Mädchen im Geſpräch mit ihrem Großvater, einem alten im Kriege verwundeten Oberſten, die Zuſchauer bald köſtlich beluſtigte und bald zu Thränen rührte. So zeigte ſie ihre dramatiſche Begabung noch früher als ihre muſikaliſche, die ſie bald darauf bei einigen Theaterkonzerten zur Schau trug. Ihre auffallend weiche und biegſame, aber noch dünne und verſchleierte Stimme berührte einen namhaften Kritiker ſchon damals ſo wohlthuend, daß er von einer Opernſängerin erſten Ranges ſprach, die ſich für die Zukunft ankündige. Ihr erſter Verſuch in der Oper fällt in das Jahr 1836, ſie ſang die Parthie der Georgette in „Frondörerna“ von Lindblad, aber der ausgezeichnete ſchwediſche Liederkomponiſt, deſſen Ruhm die Sängerin durch ihren meiſterhaften Vortrag über die ganze muſikaliſche Welt ausbreiten ſollte, hatte für die Oper nur geringe Begabung, und ſo verlief

dieſes Debut, ohne in der Laufbahn der Künſtlerin bemerkenswerthe Spuren zu hinterlaſſen. Im Jahre 1837 war ihre Lehrzeit zu Ende, ſie wurde nun Mitglied des königlichen Theaters, allerdings mit einer Gage angeſtellt, wie ſie an einer beſſeren Hofbühne jetzt jeder Choriſt erhält, und hatte die Verpflichtung, dem Inſtitut auf Verlangen der Direktion noch zehn Jahre anzugehören. Wirft man einen Blick auf ihr Repertoir, ſo ſieht man, wie wenig die Fächer damals getrennt waren. Heitere und ernſte Aufgaben wechſelten mit einander ab. Jenny Lind trat heute als vorlauter Backfiſch in einem Luſtſpiel von Scribe auf, um übermorgen eine ſentimentale Geſangsparthie durchzuführen und bald darauf die Knabenrolle in einem hiſtoriſchen Drama zu übernehmen. Als Fräulein Neubrunn in „Wallenſteins Tod“ und als zweiter Knabe in Mozart's „Zauberflöte“ wurde ſie von der Direktion herausgeſtellt. Welche Anfängerin würde ſich das heut zu Tage gefallen laſſen? Bei einem Konzert, deſſen Unternehmer zum erſten Mal auf das im Aufgehen begriffene Geſtirn Meyerbeer's hinwieſen, machte man mit einem Theil des vierten Aktes aus „Robert der Teufel“ einen Verſuch. Jenny Lind hatte darin jene bei den Bühnenaufführungen meiſtens weggelaſſene Stelle zu ſingen, wenn nach einem Frauenchor die Prinzeſſin Iſabella das Geſicht der Alice erkennt und von ihr erfährt, was ihr Robert von ſeiner Mutter auszurichten hat. Die junge Sängerin trug die darin enthaltene, ſich zwei Mal wiederholende melodiſche Phraſe ſowie das Recitativ und die pathetiſche Cadenz am Schluſſe mit einem Ausdruck vor, der allgemein überraſchte.

Als eine Künſtlerin, die mächtig über ſich ſelbſt hinauswuchs und deren Geſang geradezu als Offenbarung wirkte, erſchien ſie jedoch erſt im Februar 1838, als ſie zum erſten Mal die Agathe in Weber's „Freiſchütz“ ſang. „Ich ſtand an dieſem Morgen auf als eine Kreatur wie ſonſt“, pflegte ſie zu ſagen, „und legte mich ſchlafen als eine neue Kreatur. Ich hatte meine Kraft erkannt.“ Indem ſie ſich in die Waldespoeſie und Liebesromantik des „Freiſchütz“ verſenkte, entdeckte ſie in ſich eine Seelenkraft, von der ſie bis dahin keine Ahnung hatte. Sie ſteigerte

den Werth ihrer Leiſtungsfähigkeit nicht nur, ſondern erſchien als eine ganz andere, eine tiefe, mächtige, originelle Natur, die ſich in Tönen ausſprach. Sie widmete ſich fortan ausſchließlich der Oper und ließ der Agathe Partien wie Emmeline in Winter's „Schweizerfamilie", Euryanthe in Weber's gleichnamiger Oper, Pamina in Mozart's „Zauberflöte" folgen. Als Alice in „Robert" feierte ſie vielleicht ihren bedeutendſten Triumph: „Es war eine Rolle, in der ihre glänzende dramatiſche Begabung mit ihrer Stimme ſo in eins verſchmolz, daß ſie auf die Zuſchauer und Hörer einen unvergeßlichen Eindruck von Kraft und Schönheit hervorbrachte. Es war eine Rolle, die ſie aus ihrer eigenen lebensvollen Perſönlichkeit mit ihrem tiefſinnigen Glauben, ihrem Abſcheu vor der Sünde, ihrer unantaſtbaren Reinheit ſchöpfte. Stimme, Handlung, Bewegung und lebendige Charakteriſtik vereinigten ſich zu einem einzigen Strahl dramatiſcher Individualität."

In dieſe Reihe ſchöner, ſich ununterbrochen ſteigernder Erfolge fiel nur ein Schatten, das unerfreuliche Verhältniß Jenny Lind's zu ihrer Mutter, deren harter und eigenſinniger Charakter ſich mit der aufblühenden Künſtlernatur ihrer Tochter nur ſchlecht vertragen konnte. Dieſe war noch Elevin des Hoftheaters und erſt vierzehn Jahre alt, als der Zwiſt in der Oeffentlichkeit bekannt wurde. Zu jener Zeit war Jenny der ſtrengen Zucht der Mutter davongelaufen, um bei einer geachteten Dame, einer Schulvorſteherin, mit Einwilligung der Theaterverwaltung ein Unterkommen zu finden. Ihre Mutter machte aber das Recht auf ihr Kind geltend und da es ihr auf gütlichem Wege nicht gelang, ihr Stück durchzuſetzen, ging ſie mit ihrer Angelegenheit vor die Gerichte, die eine Entſcheidung zu ihren Gunſten trafen und veranlaßten, daß das Mädchen wieder in das elterliche Haus zurückkehrte. Fünf Jahre ſpäter ſehen wir Jenny Lind aufs Neue ihre Sachen packen, die Mutter verlaſſen und in das Haus des größten ſchwediſchen Liederkomponiſten, Lindblad, überſiedeln, in deſſen Familie ſie eine heimiſche Stätte fand. Sie konnte den Druck, der von mütterlicher Seite auf ſie ausgeübt wurde, nicht länger ertragen, weil er ihren künſtleriſchen Idealismus durch tauſendfältige peinliche Rückſichten und eine kleinliche, egoiſtiſche

Denkweiſe herabzudrücken drohte. Frei und ungehemmt wollte ſie ſich entwickeln und dem Ziel der Vollendung zuſtreben. Die Anerkennung, die ſie in ihrer ſchwediſchen Heimath ſo reichlich gefunden hatte, mochte ihr auf die Dauer nicht genügen. Sie fühlte, daß ihr noch mancherlei zu lernen übrig blieb, daß es ein noch feinfühlenderes und anſpruchvolleres Publikum als das Stockholmer geben müſſe. So ſtrebte ſie der Stadt zu, die damals den Mittelpunkt des europäiſchen Ruhmes bildete und die erſten Geſangskräfte der Welt vereinigte. Paris ſollte ſie zur abſoluten Herrſcherin im Reiche des Geſanges machen.

Die Reiſe nach Paris führte Jenny Lind zunächſt zu Schiff von Stockholm nach Travemünde, von hier nach Lübeck, von Lübeck mit der Poſt nach Hamburg, wo die Sängerin bei dem erſten großen Muſikfeſt das zauberiſche Klavierſpiel von Franz Liszt kennen lernte, dann mit dem Dampfer nach Havre und von da mit der Poſt an das Ziel ihrer Reiſe. In dem Paris vor faſt ſechzig Jahren, das ſeine hiſtoriſche Vergangenheit für den Spaziergänger zum Theil weit intereſſanter machte, als es heute iſt, und das noch keinen Boulevard Haußmann und keine große Oper, dafür aber Straßen und Gäßchen wie zu Robespierre's und Danton's Zeiten aufzuweiſen hatte, gedachte die Künſtlerin ſich das Zeugniß muſikaliſcher Reife zu holen. In allem, was ſich auf dramatiſche Geſtaltung bezog, konnte ſie ſich ruhig ihrem Genius, der Wahrheit ihrer Empfindung, der Wandlungsfähigkeit ihrer Stimmung überlaſſen. Sie traf darin faſt unbewußt immer das Richtige. Aber ſie fühlte nur zu gut, daß ihre Geſangstechnik eine unvollkommene war, daß ſie die Geſetze des Athemholens, der Stimmbildung, der Verſchmelzung der Regiſter nicht befolgen konnte, weil ſie die Methode nicht kannte. Sie war in dieſer Beziehung eine geniale Naturſängerin geblieben. Nun wollte ſie ſich auch all die Fertigkeiten aneignen, welche für die Erfolge der großen italieniſchen Meiſter zu nicht geringem Theil ausſchlaggebend waren. In Paris lebte damals Manuel Garcia, der Bruder der beiden berühmten Sängerinnen Malibran und Viardot-Garcia, als der erſte Geſanglehrer dieſes Jahrhunderts, eine unbeſtrittene Autorität, vor deſſen Urtheil und Methode ſich

Alles beugte, wie etwa im vorigen Jahrhundert vor Nicolo Porpora's Lehrweiſe. Garcia hatte den Geſangsunterricht auf ganz neue Grundlagen geſtellt, indem er mit dem Laryngoſkop die phyſiologiſche Beſchaffenheit der menſchlichen Stimme erforſcht und darüber in ſeiner berühmten Abhandlung „Sur la voix humaine“ eine Reihe wichtiger Beobachtungen mitgetheilt hatte. Jenny Lind lernte Garcia im Salon der Herzogin von Dalmatien kennen und ſang ihm einige ſchwediſche Lieder vor, bei denen ſie ſich auf dem Klavier ſelbſt begleitete. Aber ſie fühlte ſich unbehaglich, ängſtlich, ermüdet. Die Stimme klang in Folge der anſtrengenden Saiſon in Stockholm heiſer, und der Eindruck war ein ſo wenig günſtiger, daß Garcia kurzweg erklärte, Fräulein Lind könne unter ſolchen Umſtänden unmöglich vor einem fein gebildeten Publikum ſingen. Das Urtheil lautete nicht günſtiger, als der Maeſtro bald darauf die Künſtlerin genauer prüfte, denn nachdem ſie die gewöhnlichen Tonleitern geſungen hatte, verſagte ihr bei dem „Perchè non ho“ aus „Lucia“, die ſie wohl vierzig Mal in Stockholm geſungen hatte, plötzlich die Kraft, und Garcia war erbarmungslos genug, ihr ins Geſicht zu ſagen: „Mademoiselle, vous n'avez plus de voix.“

Der Eindruck dieſes vernichtenden Urtheils auf die davon Betroffene muß ſchrecklich geweſen ſein. Viele Jahre ſpäter äußerte ſie zu Mendelsſohn, daß die Qual dieſes Augenblicks alles überſtiegen habe, was ſie in ihrem Leben je gelitten. Dennoch raffte Jenny Lind ihre ganze Kraft zuſammen, ſie verzweifelte nicht, ſondern fragte was ſie nun thun ſoll. Als ſchwachen Troſt gab ihr Garcia den Rath, ſechs Wochen lang keinen einzigen Ton zu ſingen und ſogar ſo wenig wie möglich zu ſprechen. Wenn ſie dieſe Bedingung ſtreng erfüllt habe, wollte er ſie nochmals prüfen. Mit rührender Geduld und Selbſtüberwindung fügte ſie ſich in das Unvermeidliche. Sie füllte dieſe unfreiwillige Mußezeit mit eifrigen Studien im Franzöſiſchen und Italieniſchen aus und ſiehe da! als die Tage der ſchweren Prüfung vorbei waren, konnte ſie ſchon wieder mehrere Stunden täglich Tonleiter und Uebungen vornehmen und Garcia erklärte ſich zu ihrer unendlichen Freude bereit, ihr regelmäßig in der Woche zwei Stunden

zu geben. Zehn Monate dauerte dieſer Unterricht, deſſen Reſultat ein wahrhaft überraſchendes war. War ſie früher nicht immer im Stande geweſen ſich ſelbſt zu genügen und ihrer großartigen Auffaſſung von Partien wie Agathe, Euryanthe, Donna Anna, Amina, Norma und Lucia, die ſie in ihrer ſchwediſchen Heimath alle ſchon geſungen hatte, vollendeten Ausdruck zu verleihen, ſo reifte ihre techniſche Fertigkeit nunmehr überraſchend ſchnell aus, ſo daß ſie Alles, was ſie wollte, auch konnte. Willig ordnete ſich die Stimme jedem Wechſel der Empfindung unter, es herrſchte die reinſte Harmonie zwiſchen dem, was in ihrer Seele und in ihrer Kehle vorging. Die Stimme hatte, wie es in dem biographiſchen Werke heißt, nun eine reiche Fülle des Klanges, einen ſympathiſchen Timbre, einen der Vogelſtimme ähnlichen Reiz in den klaren Silbertönen der höheren Lage gewonnen, die dem Zuhörer den Eindruck gaben, daß er nie zuvor etwas auch nur entfernt Aehnliches gehört habe. Abwechſelnd voll, ſympathiſch, weich, traurig, brillant richtete ſie ſich ſo vollkommen nach der künſtleriſchen Auffaſſung des betreffenden Geſangſtücks, daß Sängerin, Stimme und Geſang Eins zu ſein ſchienen.

Trotz dieſer techniſchen Uebungen, bei denen namentlich auch auf das richtige Athemholen Rückſicht genommen wurde, verlor Jenny Lind doch niemals das Weſen des Dramatiſchen aus den Augen. Das beweiſt eine Stelle aus ihren Briefen, wo ſie von der Rachel ſpricht und dabei ſagt: „Der Unterſchied zwiſchen Mademoiſelle Rachel und mir beſteht darin, daß ſie im Zorn vortrefflich ſein kann — aber zärtlich, nein, dazu eignet ſie ſich nicht. Ich bin abſcheulich, garſtig und häßlich, wenn ich zornig ſein muß, aber dafür, glaube ich, wieder beſſer in der Zärtlichkeit. Natürlich vergleiche ich mich nicht mit der Rachel! Gott bewahre! Sie iſt unendlich viel größer als ich, ich, die Aermſte.“ Mit voller Wärme und Anerkennung ſpricht ſie von den Leiſtungen der italieniſchen Oper, ſchwärmt von der Perſiani und ihrer Amina, während ſie die Griſi mehr als Schauſpielerin bewundert, ihre Triller dagegen nicht tadellos findet. Auch die klaſſiſchen Konzerte des Konſervatoriums boten ihr eine Fülle edelſter Anregung. Im Uebrigen war ſie weit davon entfernt, ſich in Paris

heimiſch und glücklich zu fühlen. Das Mädchenhafte und Zarte ihres Weſens, das für unſer germaniſches Empfinden auch in ihrer Kunſt ſo beſtrickend wirkte, fühlte ſich von der Leichtlebigkeit der Franzoſen abgeſtoßen. Ihre nach Innen gekehrte Natur war von äußerſter Empfindlichkeit gegen ſittliche Fäulniß und empfand die Trommelwirbel und Pankenſchläge der Reklame als eine Herabwürdigung ihres Ideals. Ihre Mittel geſtatteten es ihr nicht, beſonderen Aufwand zu treiben, ſie lebte beſcheiden für ſich und wartete geduldig auf den Tag, der ihr die Erfüllung der im Stillen genährten Hoffnungen auf einen neuen Aufſchwung ihrer Künſtlerlaufbahn bringen ſollte. Tief ergriffen wurde ſie von einem entſetzlichen Unglück, dem ſie nur mit knapper Noth entrann, als bei einem Ausfluge nach Verſailles in dem Zuge, den ſie nur in Folge eines Zufalls zur Rückkehr nicht benutzte, der Dampfkeſſel platzte und Hunderte von Menſchen entweder verbrüht oder verſtümmelt wurden. Die Sehnſucht nach der Heimath erfaßte ſie um ſo mächtiger, als ſie in Paris kein rechtes Entgegenkommen fand. Sie ſang zwar zur Probe in der großen Oper und Meyerbeer rühmte ihre Stimme, die er „chaste et pure, pleine de grâce et de virginalité“ fand, aber auch er meinte, daß ihr Vortrag beſſer von einem deutſchen als von einem franzöſiſchen Publikum gewürdigt werden würde und rieth ihr, nach Berlin zu gehen. Aus dieſem Umſtand hat ſich ſpäter ein ganzes Gewebe von Sagen herausgeſponnen, dem zufolge Jenny Lind an der Seine durchgefallen ſein und daher ihr ganzes Leben lang einen Widerwillen gegen die Franzoſen gehabt haben ſoll. Es werden uns die Akten mitgetheilt, aus denen hervorgeht, daß an dem ganzen Gerede kein wahres Wort iſt. Immerhin mochte es Jenny Lind mit Wehmuth erfüllen, daß ihr nichts Anderes übrig blieb, als in das Stockholmer Engagement zurückzukehren, anſtatt die Siegeslaufbahn durch Europa anzutreten, auf welche ſie ihr Genius hinwies und die ſich ihr in naher Zukunft eröffnen ſollte.

Die Heimath empfing ſie mit offenen Armen und begleitete jede ihrer Leiſtungen mit frendiger Begeiſterung. Auch mit ihren Eltern kam ein angemeſſenes und würdiges Verhältniß dadurch

zu Stande, daß Jenny Lind den gutmüthigen, aber beschränkten Leuten eine kleine Besitzung kaufte und sich einen Mann von ungewöhnlicher Geistes- und Herzensbildung, der zugleich für ihren mildthätigen Sinn die geeignete Mittelsperson war, zum Vormund erwählte. Der Alp häuslicher Unannehmlichkeiten, der so lange auf ihr ruhte, war damit auf einmal beseitigt, sie konnte nun frei und unabhängig ihrer Kunst leben. Wie es in einer Tagebuchaufzeichnung aus jener Zeit heißt, besaß sie für Alle, die ihr näher traten, den „Ausdruck der Reinheit und des Genies". Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgte man den unaufhaltsamen Flug, den ihr Talent nahm und fragte sich, wohin er sie in der nächsten Zeit tragen würde. Schweden war ihr zu eng geworden. Gastspiele in Finnland und in Kopenhagen lieferten den unwiderleglichen Beweis, daß sie nach dem höchsten Maßstab, den es in ihrer Kunst überhaupt giebt, beurtheilt werden durfte, daß sie werth sei, in die Reihe der Sängerinnen von internationalem Ruf zu treten. Es fügte sich glücklich, daß die in Paris mit Meyerbeer angeknüpfte Verbindung jetzt wieder aufgenommen wurde und zu einem glänzenden Resultate führte. Meyerbeer war grade mit den Vorbereitungen für die Aufführung seiner Oper „Das Feldlager in Schlesien" beschäftigt, mit welcher der Musiktempel Unter den Linden, nachdem er 1843 ein Raub der Flammen geworden, im Laufe eines Jahres aber von Langhans junior wieder aufgebaut war, feierlich eingeweiht werden sollte. Das alte Opernhaus war eines der ersten Werke Friedrich des Großen. Nun sollte eine Episode aus seiner Geschichte und seinen ruhmreichen Thaten während der schlesischen Kriege dazu dienen, die Oper durch den gefeiertsten Komponisten jener Zeit in ihre neue Pflegestätte einzuführen. Meyerbeer hörte von den großen Erfolgen der Jenny Lind, er erinnerte sich des Eindrucks, den er in Paris von der Sängerin empfangen hatte und beschloß die Schöpfung der Hauptparthie im „Feldlager" in ihre Hände zu legen.

Jenny Lind war sich über die Bedeutung des Schrittes, den sie mit der Uebernahme dieser Rolle thun wollte, vollkommen klar. Sie fühlte, daß der Moment der Entscheidung über den

Rang, den ſie als Künſtlerin für die gebildete Welt einnehmen werde, für ſie gekommen war. Sie wußte, daß ſie durch ihr Auftreten in Berlin den Vergleich mit Sängerinnen wie der Sonntag, der Schröder-Devrient, der Malibran geradezu herausforderte. Um ſich in der deutſchen Sprache zu vervollkommnen, verlebte ſie den Sommer 1844 in Dresden und ſiedelte im Winter dieſes Jahres nach Berlin über, wo ſie bei einer Soirée der Prinzeſſin von Preußen, der ſpäteren Kaiſerin Auguſta, in die Hofgeſellſchaft eingeführt wurde und ſofort einen Kreis begeiſterter Verehrer fand. Meyerbeer begegnete der Sängerin mit der größten Aufmerkſamkeit, weil in erſter Linie das Schickſal der neuen Oper von der Darſtellung der Vielka abhing. Wie es aber beim Theater oft zu geſchehen pflegt, verwickelte ſich die Angelegenheit plötzlich und führte zu einem ganz anderen Ergebniß. Fräulein Tuczek, die langjährige Primadonna der Berliner Hofbühne, machte Anſpruch auf die Partie und auf die Ehre, dem neuen Hauſe an bevorzugter Stelle die künſtleriſche Weihe geben zu dürfen. Sie berief ſich dabei auf das Recht, das man ihr als ſtändigem Mitglied der Oper neben dem fremdländiſchen Gaſte bei einer ſochen Veranlaſſung in der That nicht ſtreitig machen konnte, und erinnerte außerdem daran, daß man ſie zu einer Zeit, als das Eintreffen Jenny Lind's noch unbeſtimmt war, gebeten hatte, die Vielka einzuſtudiren. Meyerbeer verſuchte alles nur Mögliche, um die Partie für die Sängerin, für deren Stimme und Technik ſie eigens geſchrieben war, zu retten, aber es war unmöglich. Bei der Eröffnungsvorſtellung am 7. December 1844 ſtand Fräulein Tuczek als Vielka auf der Bühne des Berliner Opernhauſes. Aber man hatte ihr damit einen ſchlechten Dienſt erwieſen. Ihrer ganzen Individualität nach war ſie ungeeignet, den dramatiſchen und muſikaliſchen Charakter dieſer Figur zu geſtalten, und das Werk fand eine kühle Aufnahme. Für Jenny Lind trat in Folge deſſen die Nothwendigkeit ein, ſich eine andere als die urſprünglich beabſichtigte Debutrolle zu wählen. Sie entſchied ſich für die Norma in der Belliniſchen Oper, eine Partie, in der faſt alle Sängerinnen von Ruf ſich verſucht hatten. Für die Paſta war die Figur der unglücklichen Prieſterin 1832 ge-

ſchaffen worden und die Griſi ließ ſich gerade in dieſem Jahre in London und Paris darin bewundern. Es war alſo eine mächtige Tradition vorhanden, die auf jeder Nachfolgerin ſchwer laſten mußte. Als jedoch am 15. December 1844 Jenny Lind im Berliner Opernhauſe die Norma ſang, war die Erinnerung an ihre Vorgängerinnen wie verwiſcht und der Erfolg bedingungslos auf ihrer Seite. Sie vertrat eine ganz neue Auffaſſung dieſer Rolle und errang damit einen glänzenden Sieg. Alle Sängerinnen hatten der Norma bisher einen heroiſchen Charakter gegeben, ihr Züge wilder Leidenſchaftlichkeit verliehen, ſie wohl gar zu einer Mänade gemacht, in die ſich ein echter Römer wie Sever ſchwerlich verlieben konnte. Nun kam die Schwedin und zeigte zum erſten Mal das liebende Weib, das auch im Zorn und in der Rache einen Schimmer des Weichen und Seelenvollen bewahrt und uns dadurch menſchlich nur um ſo tiefer rührt. Von den Berliner Kritikern zeigte ſich namentlich Ludwig Rellſtab als der feinfühlende Interpret dieſer Auffaſſung. „Die Cavatine: Caſta Diva", ſagt er, „hat uns bisher noch nie eine Sängerin ganz ſo geſungen, wie ſie uns gedacht ſcheint: unſere Darſtellerin iſt die erſte, welche die leicht ſcheinende Aufgabe löſt. Sie giebt der Melodie das bleiche romantiſche Mondlicht, unter deſſen Einwirkung ſie gedacht iſt, und ſie weiß dieſes Kolorit ſelbſt in dem ſchwierigen, an ſich minder ſchönen mechaniſchen Theil beizubehalten, der zugleich für ſie der höchſte Triumph ſeelenvoller Behandlung der Paſſagen, reiner Ausführung der chromatiſchen Gänge iſt." Mit jeder folgenden Rolle ſchien die Künſtlerin ſich ſelbſt zu übertreffen. Zunächſt gab ſie zu Anfang des folgenden Jahres die Vielka, die ihr durch die Rivalität der Tuczek ſo lange entzogen war und die ſie ſowohl muſikaliſch wie dramatiſch vollendet geſtaltete, dann die Euryanthe, hierauf die Amina. Auch im Konzertſaal erblühten ihr reiche Lorbeern, ſo unter Anderm auf Schloß Stolzenfels am Rhein bei den Feſtlichkeiten, welche Friedrich Wilhelm IV. im Auguſt 1845 zu Ehren der Königin Victoria veranſtaltete und die mit der Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn zuſammenfielen. In Kopenhagen wetteiferten Oehlenſchläger und Anderſen, um in ſchönen Gedichten die Sängerin zu verherrlichen

und der letztere hat uns in seinem autobiographischen Werke „Das Märchen meines Lebens“ den Eindruck, den er von ihrer Kunst empfing, in schwärmerischen Ausdrücken geschildert. Das zweite Berliner Engagement brachte die Donna Anna in „Don Juan“ und die Agathe im „Freischütz“, zwei Trümpfe und zwei Triumphe, daneben die Julia in Spontini's „Vestalin“, endlich die Valentine in den „Hugenotten“, worin sich ihr dramatisches Talent in genialer Weise bethätigte. Leipzig, Weimar, Hannover, Hamburg waren wichtige Stationen ihrer Gastspielreisen. Auch Wien, wo sie von Grillparzer in dem bereits erwähnten Gedicht gefeiert wurde, bestätigte vollinhaltlich das von der Berliner Kritik gespendete Lob, obwohl Jenny Lind sich in Wien bei Weitem nicht so wohl fühlte, wie in Norddeutschland. In dem umfangreichen biographischen Werke sind alle möglichen Dokumente, Briefe, Auszüge, darunter sehr eingehende und auch einige recht überflüssige mitgetheilt worden. Mit Verwunderung bemerkt aber der deutsche Leser, daß die im Uebrigen so gewissenhaften Autoren das Glänzendste und Originellste, was über die schwedische Nachtigall überhaupt geschrieben worden ist, ganz übersehen haben. Wir meinen die Schilderung, die Heinrich Heine in seinen „Musikalischen Berichten“ von ihr giebt und worin er sich in einigen geistreichen und witzigen Anspielungen gefällt, um sich dann zur Höhe eines wirklichen Dithyrambos aufzuschwingen: „Jenny Lind ist eine Deutsche, schon der Name Lind mahnt an Linden, die grünen Muhmen der deutschen Eichen, sie hat keine schwarzen Haare, wie die welschen Primadonnen, in ihren blauen Augen schwimmt nordisches Gemüth und Mondschein und in ihrer Kehle tönt die reinste Jungfräulichkeit“. In diesen fünf Zeilen ist die ganze Charakteristik der Sängerin und der Eigenschaften, durch welche sie in den vierziger Jahren die gebildete Welt bezauberte, enthalten. Und so Etwas konnte in dem zweibändigen Werke vergessen werden? Die von uns citirten Heine'schen Worte hätten geradezu verdient, der deutschen Ausgabe als Motto vorgesetzt zu werden.

Es würde die Leser nur ermüden, wenn wir an all die Huldigungen erinnern wollten, welche Jenny Lind in Gestalt von

Gedichten, Geſchenken, Illuminationen, Fackelzügen und ähnlichen Aeußerungen des Enthuſiasmus bis zum Ausſpannen der Pferde dargebracht wurden. Erneutes Intereſſe gewinnt die Darſtellung erſt wieder, wenn von ihrem Auftreten in London die Rede iſt, das ihren europäiſchen Ruhm nachdrucksvoll bekräftigte. Anfänglich ſchien es, als ob die Reiſe über den Kanal ihr nur Kummer und Verlegenheit bereiten würde. Alfred Bunn, der Direktor des Drury-Lanetheaters in London hatte ihr einen Kontrakt vorgelegt, der ſie verpflichtete, im Lauf des Sommers oder des Herbſtes 1845 in der engliſchen Oper zwanzig Mal zu ſingen. Jenny Lind unterzeichnete den Kontrakt nach langem Zögern in einer unbedachten Stunde, ohne recht zu wiſſen, was ſie that. Kaum hatte ſie ſich verpflichtet, als ſie ein Gefühl bitterer Reue überfiel, eine jener Anwandlungen von Verzagtheit und Mangel an Selbſtvertrauen, die ſich durch ihre ganze Künſtlerlaufbahn hindurchziehen und ihr von treuen Freunden nur mit großer Mühe als völlig grundlos ausgeredet werden konnten. Sie fürchtete ſich vor London, vor ihrer ungenügenden Kenntniß des Engliſchen und da ſie geſchäftlich wie die meiſten Künſtlerinnen ganz unerfahren war, verſuchte ſie ſich mit dem Direktor gütlich auseinander zu ſetzen und ihn um Löſung des Kontrakts zu bitten. Da war ſie aber an den Rechten gekommen! Bunn ſtand auf ſeinem Schein, forderte, daß er ſeinem Inhalt gemäß erfüllt werde, drohte mit einem Prozeß und einer Intervention beim Könige von Preußen und ſchüchterte die Sängerin dermaßen ein, daß ſie ganz kopflos wurde. Als der Zeitpunkt für die Erfüllung des Kontrakts ſchon lange vorüber war, wurde ihr ein anderer von Lumley unterbreitet, der ſie für die italieniſche Oper in Her Majeſty's Theatre gewinnen wollte und ihr außerordentlich günſtige Bedingungen zuſicherte. Man ſpricht oft von den übertriebenen Gagen, die den Sängerinnen heut zu Tage gezahlt werden. Dieſer Lumley'ſche Kontrakt beweiſt aber zur Genüge, daß erſte Kräfte zu allen Zeiten außergewöhnlich honorirt wurden. Zieht man ferner in Betracht, daß das Geld vor mehr als fünfzig Jahren einen weit größeren Werth hatte als gegenwärtig, ſo grenzt das Anerbieten, das Jenny Lind gemacht wurde, ans Unglaubliche. Sie

erhielt für die Saiſon vom 14. April bis zum 20. Auguſt 1847 die Kleinigkeit von 120 000 Franks, weiter 20 000 Franks für den Fall, daß ſie ſich vor ihrem Debut in Italien ausruhen und in dem Studium der Sprache vervollkommnen wolle, ferner ein möblirtes Haus und Equipage mit zwei Pferden frei für die Saiſon und ſchließlich auch noch die Berechtigung, den Kontrakt aufzulöſen, wenn ſie mit ihrem Erfolg nach dem erſten Auftreten nicht zufrieden ſein ſollte. Zu ſolchen unerhörten Opfern mußte ſich Lumley verflichten, weil ſeine Lage eine verzweifelte war. Vier ſeiner glänzendſten Bühnenſterne, die Griſi und die Perſiani ſowie Mario und Tamburini weigerten ſich ein neues Engagement am Her Majeſty's Theatre anzunehmen und verſuchten ein Konkurrenzunternehmen, das unter der Bezeichnung „Royal Italian Opera" in Convent Garden mit einer vorzüglichen Aufführung von Roſſini's „Semiramide" im April 1847 eröffnet wurde. Nur der ausgezeichnete Baſſiſt Lablache blieb dem Impreſario treu, der ſeine ganze Hoffnung auf Jenny Lind ſetzte. Sie ſollte ihn vor dem ſonſt unausbleiblichen Schiffbruch retten. Mittlerweile hatte man der Sängerin, die grade in Wien gaſtirte, von der Gegenpartei eingeredet, ſie würde wegen Verletzung ihres früheren Kontraktes verhaftet werden, ſobald ſie engliſchen Boden betrete, was natürlich leeres Geflunker war. Kein Mittel wurde unverſucht gelaſſen, um das Gaſtſpiel zu verhindern.

Trotzdem reiſte Jenny Lind ruhig nach London ab, wo ſie von Felix Mendelsſohn und der Familie des engliſchen Geſchichtsſchreiber Grote auf das Freundlichſte empfangen wurde. Ihr erſtes Auftreten im Mai 1847 verſetzte das Londoner Publikum in eine noch nicht erlebte Aufregung. Die Kaſſen wurden geſtürmt, die Königin, der Prinz Gemahl, die Königin-Wittwe und die Herzogin von Kent erſchienen in der königlichen Loge und ihrem Beiſpiel folgte die vornehme Welt der Metropole. Die Auszüge aus dem Tagebuch der Königin Victoria, welches die Verfaſſer der Biographie benutzen durften, beweiſen, wie außerordentlich der Erfolg der Künſtlerin als Alice in „Robert der Teufel" war. Sie wurde ſchnell eine der populärſten Perſönlichkeiten Londons und der Mittelpunkt des Tagesgeſprächs. Ihre Portraits erſchienen

auf Schnupftabaksdosen, Streichholzschachteln, Bonbonnièren, Theebrettern und Taschentüchern. Pferde, Hunde, Katzen und Kanarienvögel wurden nach ihr benannt. Es entstand ein förmliches Jenny-Lind-Fieber und der Ausdruck: Jenny-Lind-Gedränge wurde bald sprichwörtlich für die Scenen, die sich jeden Abend in den Kolonnaden des Theaters abspielten. Ein bekannter Humorist, Albert Smith, illustrirte diesen lebensgefährlichen Enthusiasmus durch Skizzen über die Abenteuer des Herrn Straggles, der erst im tadellosen Abendanzuge erscheint, aber durch das Drängen der Arme und Rücken so jämmerlich an seinem Leibe entstellt wird, daß sein Frack von oben bis unten aufgerissen wird, die Kravatte ihm im Nacken hängt, die Lorgnette unter dem Fuß eines Enthusiasten liegt und von dem Chapeau claque nur noch das Drahtgestell übrig bleibt. Neben der Alice sang die Künstlerin die Amina und die Marie in Donizetti's „Tochter des Regiments". In dieser Parthie trat das Originelle und Schöpferische ihrer musikalischen Darstellung vielleicht am Ueberraschendsten zu Tage. Sie ließ das Geistlose und Automatenhafte der Figur vollständig vergessen, indem sie die harmlose Heiterkeit der Marketenderin mit dem liebevollen muthigen Herzen des jungen Mädchens durch vollendete Kunst und doch völlig natürlich vereinigte. Da allgemein das Bedürfniß nach einer Novität empfunden wurde, suchte man Mendelssohn zu bestimmen, daß er für den Gast, der Alles um sich her bezauberte, eine Oper komponire. Aber sowohl die mit der Birch-Pfeiffer, wie die mit Scribe wegen eines Textbuches angebahnten Unterhandlungen führten zu keinem Resultat. Man entschloß sich daher, Verdi's Oper „J Masnadieri", eine trostlose Verballhornung von Schiller's Räubern, zu geben, die selbst durch die Amalie der Jenny Lind vor dem verdienten Mißerfolg nicht gerettet werden konnte. Die Susanne in Figaro's Hochzeit setzte allem die Krone auf, was man an seelenvollem Gesang von ihr bisher gehört hatte. In England hielten sich die Bewunderung für die unvergleichliche Künstlerin und die Achtung, die man vor dem Edelsinn und der Sittenreinheit der Dame empfand, das Gleichgewicht. Wie im Theater war sie auch im Konzertsaal eine gefeierte Größe, mochte

ſie ihrem Publikum den eigenartigen Reiz der ſchwediſchen Volkslieder erſchließen, bei denen ſie ſich auf dem Klavier ſelbſt begleitete, oder in der „Schöpfung“, im „Meſſias“ und „Elias“ die Inbrunſt frommer Seelen muſikaliſch verherrlichen. Nachdem ſie ſich in den Provinzſtädten Englands aufgehalten, in Berlin und in ihrer nordiſchen Heimath neuen Beifall geerntet hatte, trat ſie im Frühling 1848 ihr zweites und ein Jahr darauf ihr drittes und letztes Engagement in London an, mit dem ſie zugleich für immer von der Bühne Abſchied nahm. Wie eine der größten dramatiſchen Sängerinnen unſeres Jahrhunderts dazu kam, im blühenden Lenz ihrer Erfolge von den Brettern, die für ſie eine Welt von Schönheit, Jugend und Ruhm bedeuteten, Abſchied zu nehmen, iſt eine ſo merkwürdige und einzige Erſcheinung, daß wir die Gründe dafür näher auseinanderſetzen müſſen.

Man ſpricht häufig davon, daß die Bühne mit unwiderſtehlichem Zauber Jeden feſthalte, der ſich ihr ein Mal genähert habe, daß es für die Meiſten unmöglich ſei, ohne die Aufregungen und Erfolge des Theaters, von denen ſie gekoſtet haben, ein behagliches und glückliches Daſein zu führen. Und doch hat dieſe Regel wie jede andere ihre Ausnahmen. Im Allgemeinen wird die Wahrſcheinlichkeit, daß Jemand die Bühnenlaufbahn aufgiebt, um ſo geringer ſein, je mehr er feſten Fuß auf den Brettern gefaßt hat, je enger Kunſt und Naturell bei ihm mit dem Dramatiſchen verwachſen ſind, je reichlicher ihm die Anerkennung des Publikums zu Theil wurde. In allen drei Punkten war Jenny Lind vom Schickſal ſo verwöhnt und ausgezeichnet worden, daß ſich kaum Jemand mit ihr meſſen konnte. Seit ihrem zehnten Jahre ſtand ſie auf der Bühne. Sie beherrſchte die Scene nach allen Richtungen der Kunſt, denn ſie war nicht nur Sängerin, ſondern in ihrer Lehrzeit auch Tänzerin und Schauſpielerin geweſen. Wir wiſſen, daß das neunjährige Kind es war, welches die ängſtliche Mutter die breiten Stufen zum Operntheater in Stockholm hinaufdrängte, als ob es für die Bühne geboren ſei. Wir erinnern uns, daß das kleine Mädchen zuerſt als Schauſpielerin vor das Publikum trat und ſich dann ſpäter Beifall durch ihre muſikaliſchen Leiſtungen erwarb. Sie war dramatiſch voll-

kommen ausgereift und eine Künstlerin, die von Niemand mehr Etwas zu lernen hatte, als sie in der Gesangstechnik noch eine strenge Schule durchzumachen hatte. Während der zwanzig Jahre ihrer Bühnenlaufbahn war es keineswegs allein der Wohllaut ihrer Stimme, sondern oft in noch höherem Maße die Poesie des Vortrags, die feine Schattirung des Ausdrucks, die seelenvolle Vertiefung in die vom Dichter und Komponisten geschaffene Situation, wodurch sie ihr Auditorium in Enthusiasmus versetzte. Die Wandlungsfähigkeit ihres Gesichts von heiterer Unbefangenheit zu tiefer Leidenschaftlichkeit und idealer Verklärung hätte einen Gegenstand des Studiums für alle Diejenigen bilden können, welche die Gesetze der Mimik ergründen wollen. Was den Schauspieler charakterisirt, ist vor Allem die Fähigkeit, sich durch sein leicht bestimmbares Phantasieleben in jeden beliebigen Seelenzustand zu versetzen, sein persönliches Gefühl einzutauschen gegen die Empfindung, welche den Inhalt der Rolle ausmacht. Bei Jenny Lind war diese Gabe in ganz ungewöhnlichem Grade ausgebildet. Sie äußerte sich einmal, daß es ihr als Betrug vorkommen würde, wenn sie in einem Moment, in dem sie Alice oder Lucia zu sein vorgebe, an sich selbst denken wollte. „Ich denke fast nie an den Eindruck, den ich mache," sagte sie, „und wenn mir dieser Gedanke je kommt, so verdirbt er meine Darstellung. Es ist mir, während ich spiele, als fühlte ich voll die Empfindungen der Rolle, die ich wiedergebe. Ich bilde mir ein, ja ich glaube in der That, mich in ihrer Lage zu befinden."

In Jenny Lind steckte also Etwas, das unzertrennlich von dramatischer Wirkung und theatralischer Darstellung war. Ihr ursprüngliches Naturell trieb sie zur Bühne und sie fühlte sich anfänglich von den Brettern magnetisch angezogen. Aus Paris schrieb sie mit einundzwanzig Jahren: „Meinen Gefühlen in einer schönen Rolle Ausdruck geben zu können, das ist und bleibt das Ziel meines unermüdlichen Strebens; ehe ich nicht da wieder angekommen bin, gelange ich auch nicht dazu, mich selbst wieder recht zu kennen. Das Bühnenleben hat etwas so Hinreißendes, daß ich wirklich glaube, wer es einmal gekostet hat, kann, wenn er es entbehren muß, nie wieder glücklich sein, namentlich wenn

er sich ihm mit ganzer Seele ergeben hat wie ich, die meine Freude, meinen Stolz, meine Ehre darin gefunden habe." Es ist höchst interessant zu prüfen, wodurch Jenny Lind's Begeisterung für das Theater in kurzer Zeit merklich abgekühlt wurde, wie es kam, daß sie um so entschiedener daran dachte, der Koulissenwelt den Rücken zuzukehren, je mehr sie Ruhm und Gold in Hülle und Fülle erntete. Sie äußerte diesen Wunsch bereits zu einer Zeit, als sie von der Woge des Erfolges zum ersten Male mächtig empor getragen wurde, als das Auftreten in Berlin ihr unter den ersten Gesangsgrößen Europas einen Ehrenplatz anwies und die Heimath sie mit verdoppelter Liebe umfing. Damals erfahren wir, daß sie Frau Grote gegenüber äußerte, sie wolle, sobald sie pekuniär unabhängig gestellt sei, die Bühne verlassen und sich in's Privatleben zurückziehen. Sie erklärte, das Theater und Alles, was darum und daran hänge, sei ihr zuwider, in dem Opernhause sei sie dem fortwährenden Besuch Neugieriger und vielen nicht zu beschreibenden Unannehmlichkeiten ausgesetzt. Die doppelte Anstrengung des Spiels und Gesanges erschöpfe sie zu sehr, der Wechsel der heißen Bühnenluft und der Coulissen greife ihre Brust an, die Arbeit der Proben sei höchst ermüdend und überhaupt sehne sie sich nach der Zeit, da sie reich genug sein werde, um ohne das Theater leben zu können. Wie anders klingt das, als die enthusiastische Aeußerung in jenem Pariser Brief, seit dessen Abfassung doch nur vier Jahre verflossen waren! Im Herbst 1845 trat sie ihr zweites Berliner Engagement an und erhielt die volle Bestätigung der Meisterschaft, die man ihr einen Winter vorher bedingungslos zuerkannt hatte. Einer bedeutenden schwedischen Schauspielerin, Frau Erikson, schrieb sie sehr befriedigt über die Berliner: „Gewiß ist das Berliner Publikum schrecklich kritisch, aber das gefällt mir. Denn wenn ich mir Mühe gebe, so wird das auch anerkannt; über jede Bewegung, jeden Ton von mir können sie hier wahrhaft Rechenschaft geben. In Acht muß man sich also nehmen, aber bildend ist das." Dann tritt ein bedeutungsvoller Wechsel in der Tonart des Briefes ein, dessen Absenderin am liebsten im nächsten Herbst nach Hause reisen möchte, um sich „in aller-

ſchönſter Ruhe ſtill hinzuſetzen und nichts nach der Welt zu fragen.“ Sie fühlte ſich innerlich einſam und verlaſſen, obwohl ſie treue Anhänglichkeit und Freundſchaft gefunden hatte. Ihrem Herzen am Nächſten ſtand der Bildhauer Ludwig Wichmann, in deſſen Hauſe in der Haſenhegerſtraße, der jetzigen Feilnerſtraße — Frau Wichmann's Vater zu Ehren ſo genannt — regelmäßig ein Kreis künſtleriſch gebildeter Leute verſammelt war. Hier lernte Jenny Lind bei einer Soirée Mendelsſohn-Bartholdy kennen und legte den Grund zu einer Freundſchaft, die erſt mit dem Tode des von ihr verehrten und geliebten Komponiſten ein Ende fand. Den Winter während ihres zweiten Berliner Gaſtſpiels verbrachte ſie ganz im Wichmann'ſchen Hauſe und die Erinnerung an die ſchönen Abende, die ſie hier mit Mendelsſohn und Taubert verlebte, hat ſie niemals vergeſſen. Eine kleine Oelſkizze des Zimmers, wo ſich oft bis ſpät in die Nacht die hervorragendſten Schriftſteller und Künſtler Berlins um ſie verſammelten, gehörte zu ihren liebſten Andenken. Eine Abbildung der Skizze iſt in den Text der Biographie gedruckt und zeigt Jenny Lind, wie ſie an einem runden Tiſch, auf dem die Lampe brennt, mit einem Buch in der Hand ſitzt und zu Wichmann hinüberblickt, der an der Thür hinter einem Stuhl ſteht. Wichmann war damals trotz ſeiner einundſechszig Jahre ein friſcher energiſcher Mann, der durch ſeinen Freund Thorwaldſen und ſeinen Lehrer Schadow an den beſten geſelligen Verkehr gewöhnt war und, von ſeiner Kunſt abgeſehen, eine umfaſſende Bildung beſaß. Frau Wichmann's Taktgefühl und ihrem einnehmenden, liebenswürdigen Weſen war es beſchieden, ihren Freunden den Aufenthalt in dieſem Hauſe zu dem angenehmſten zu machen, Jenny Lind in allen Fragen, die ſich auf ihre Kunſt und ihr Privatleben bezogen, mit feinem Verſtändniß zur Seite zu ſtehen und ihr, ſoweit dies möglich war, die Heimath zu erſetzen. Auch mit dem hochbetagten Ludwig Tieck und Bettina von Arnim war die Sängerin wiederholt zuſammengekommen. War ſie aber mit all den Ruhmeskränzen, die ihr von dem begeiſterten Publikum dargebracht wurden, im innerſten Herzen wahrhaft glücklich zu nennen? Ihre Briefe aus jener Zeit laſſen das mehr als zweifel-

haft erſcheinen. So ſchreibt ſie an Frau Erikſon: „Bedenken Sie, wie hart es für mich iſt, mit all dieſen Schwierigkeiten und Kopfzerbrechen immer allein fertig werden zu müſſen, allein, allein. Immer gezwungen zu ſein, ſich ſelbſt zu rathen und dabei von meinen Rollen ſo gänzlich in Anſpuch genommen. Ach, das iſt nicht leicht! Aber davon wollen wir jetzt nicht ſprechen — genug von dem ganzen Theater. Das Leben hat für mich ſo wenig Angenehmes, und meine Seele ſehnt ſich nach einem Ausruhen von all' den Komplimenten und höflichen Redensarten, die ich erdulden muß."

Zum Theil läßt ſich die Stimmung, welche dieſem Brief das Gepräge aufdrückt, aus den unangenehmen Folgen des Kontrakts mit dem Londoner Direktor Bunn erklären. Jenny Lind hatte ohne Frage unbedacht gehandelt, als ſie eine Verpflichtung einging, die ſie nicht erfüllen konnte oder wollte. Ihr guter Glaube, daß es ein Leichtes ſein würde, ſich aus der ſelbſtgeſchaffenen Verlegenheit wieder zu befreien, wurde für ſie zur Quelle jahrelanger Verdrießlichkeiten und Sorgen, die, ſo gegenſtandslos ſie auch ſein mochten, ihr doch das Leben verbitterten. Drei volle Jahre währten die Streitigkeiten über Recht und Unrecht auf beiden Seiten. Bunn verlangte als Schadenerſatz nicht weniger als 200 000 Mark und führte zur Begründung dieſes Anſpruchs die Einnahmen der Malibran auf der Höhe ihres Ruhmes an. Der Kronanwalt, als Jenny Lind's Vertreter, behauptete dagegen, der Kontrakt ſei ſchon deshalb null und nichtig geweſen, weil Bunn durch ſeine eigene Ausſage bezeuge, daß er nicht im Stande geweſen ſei, die Muſik zum „Feldlager in Schleſien" zur rechten Zeit zu beſorgen. Deshalb ſeien dem Kläger nur 3000 Mark als Reiſeentſchädigung und Honorar für die Ueberſetzung des Textes der Oper in's Engliſche zuzuerkennen. Das Gericht entſchied für einen Schadenerſatz in der Höhe von fünfzigtauſend Mark, die an Bunn zu zahlen waren. Jenny Lind erlitt dadurch keinen finanziellen Nachtheil, da Lumley, der Direktor von Her Majeſtys Theatre, es übernommen hatte, an Stelle der Sängerin, die durch ihre Gaſtrollen ſeine Kaſſen mit Gold füllte, die Entſchädigung zu zahlen, aber ärgerlich und ver-

ſtimmend war die Sache für ſie immerhin. Sie fühlte, daß ſie den Klauſeln und Findigkeiten der Theaterpraxis nicht gewachſen ſei und war innerlich empört über den brutalen Ton, den der Londoner Direktor in ſeinen Briefen angeſchlagen hatte. Bei einer ähnlichen Veranlaſſung war Bunn für ſeine Flegeleien von dem berühmten engliſchen Schauſpieler Macready tüchtig durchgeprügelt worden. Aber ſie als Dame war wehr- und waffenlos.

Sie wurde theatermüde, weil ſie eine reine, nach dem Höchſten ſtrebende Künſtlernatur war und all das Kleinliche, Häßliche, Unzureichende, das mit der Kunſt Nichts zu thun hat, aber vom Bühnenleben unzertrennlich iſt, im Grunde ihrer Seele verabſchente. Das Publikum kennt nur die glänzende Außenſeite des Theaters, das fertige Bild, das die Seele ergreift, uns erhebt, oder doch wenigſtens angenehm unterhält. Wie es drinnen ausſieht, wo der handwerksmäßige und geſchäftliche Theil im Getriebe einer Bühne beginnt, wie viel Verdrießliches und Troſtloſes ſich an die Räder eines Theſpiskarrens hängt, wiſſen nur die Leute vom Bau. Zum Glück für ſie und zum Unglück für die Kunſt bekommen ſie, wenn ſie ein Paar Jahre an dieſer zähen Speiſe gekaut haben, eine dicke Haut und nehmen die Sache, wie ſie liegt. Reiſende Virtuoſen haben ſich meiſtens eine ganz beſondere Technik gebildet, nach der ſie die öffentliche Meinung zu beſtimmen ſuchen und den Verkehr mit einem beſtändig wechſelnden Publikum regeln. Sie verfahren wie Generalſtabsoffiziere, die ein Terrain aufnehmen. Sie wiſſen die günſtigſte Poſition für ſich ausfindig zu machen und laſſen Nichts unbeachtet, was für den Erfolg von Einfluß iſt. Es läßt ſich eine Virtuoſenthätigkeit gar nicht denken, ohne daß man auch im Leben mehr oder weniger ſchauſpielert. Das Freundlichthun mit Leuten, die einem im Grunde höchſt gleichgiltig ſind, die man aber braucht, bildet dabei eine Hauptbedingung. Jenny Lind hat dieſe Eigenſchaften nie beſeſſen, ſie zog ſich mimoſenhaft vor der zudringlichen Neugierde der Menge zurück oder ſuchte ſich, wenn ſie ihr nicht entgehen konnte, mit einem Witz zu helfen. Als Jemand die dumme Frage an ſie richtete, was ihre innerſten Gedanken beim Umfaſſen des Kreuzes in „Robert der Teufel“

ſeien, antwortete ſie ſchelmiſch, ſie habe an ihren alten Hut gedacht. Das Regelloſe und Zigeunerhafte einer Exiſtenz, bei der jeden Augenblick der Koffer gepackt werden muß, war ihr zuwider. Sie empfand eine unendliche Sehnſucht nach einem Familienleben, wo ſie ſich ganz angehören konnte. Sie ſchauderte bei dem Gedanken, bis in ihr Alter von Stadt zu Stadt ziehen zu müſſen und alle Ehren der Welt hätten ihr keine Entſchädigung für das bieten können, was dem Adel ihrer Geſinnung und dem Wahrhaften aller ihrer Empfindungen widerſprach. „Möge mich der liebe Gott bewahren, ein ſolches Unglück zu haben, als eine alte Dame vor dem Publikum zu erſcheinen. Lieber Brot und Waſſer“ ſchrieb ſie an Frau Wichmann. Während ſie in Paris lebte, fragte ſie zur Weihnachtszeit wehmüthig, wer ihrer Mutter die Weihnachtslichter anzünden werde. Je höher ihre Erfolge ſtiegen, deſto mächtiger erfaßte ſie das Heimweh, deſto unwiderſtehlicher wurde der Wunſch, einen Hafen zu finden, in dem ſie ausruhen konnte. Die Romantik des Theaterlebens hatte für ſie längſt aufgehört zu exiſtiren. Couliſſen und Proſpekte, Koſtüme und Schminke, Beifall und Hervorruf hatte ſie von Kind auf bis zum Ueberdruß kennen gelernt. Sie ſah nur noch das ewige Einerlei, die harte, kalte, proſaiſche Arbeit der Tretmühle. Daran mochten ſich die Andern genügen laſſen, die weniger fein empfanden und denen das bürgerliche Leben verſchloſſen war. Sie hatte Sehnſucht nach einem ruhigeren, reineren Element, in dem ſie von ihrem ehrlichen, einfachen Selbſt Nichts zu opfern brauchte. Möglich, daß auch der religiöſe Zug, der von Kindheit an in ihr ſteckte und der während ihres Aufenthalts in England noch tiefere Wurzeln in ihrem Gemüthe geſchlagen hatte, ihr den Gedanken an die Bühne verleidete. Sie war eine fleißige Bibelleſerin, eine fromme Seele, eine idealiſtiſche Natur, die vor dem Gemeinen ſcheu zurückſchreckte. Der letzte Grund für ihren Entſchluß muß aber darin gefunden werden, daß das weibliche Empfinden bei ihr den künſtleriſchen Ehrgeiz überwog, daß ſie das unſiegbare Verlangen hatte, den treu bewahrten Schatz eines reinen Herzens und einer edlen Geſinnung in dem häuslichen Walten der Frau liebend zu offenbaren. In ihrer keuſchen Phantaſie wohnten die

reinſten Vorſtellungen von Mutterglück. Als ſie in Amerika von aller Welt vergöttert wurde, beneidete ſie eine junge Frau um das roſige Kindchen, dem ſie nach ſchwediſcher Sitte voll Rührung Ohr und Ferſen küßte. Im trauten Heim glücklich zu machen und glücklich zu ſein, das erſchien ihr als die ſchönſte, ſchwierigſte und beneidenswertheſte Rolle, die ihr zufallen konnte. Sie brauchte mit der Bühne nicht zugleich der Kunſt zu entſagen. Ihr blieb der Oratoriengeſang, den ſie gerade jetzt zu einer bisher kaum geahnten Vollendung und Idealität geſteigert hatte, und das ganze reich erblühende Gebiet der Liederkompoſition, auf dem ſie ſo Eigenartiges leiſtete.

Ihre Stimme umfaßte über zwei Oktaven. Sie erſtreckte ſich vom unteren H bis zum viergeſtrichenen G. Selbſt dem aufmerkſamſten Ohre war es unmöglich, den Uebergang von einer Stimmlage zur andern zu entdecken. Beſonders charakteriſtiſch für ihren Geſang war der herrliche Wohlklang ihrer hohen Töne, der zarte Schleier, der auf ihrer Mittellage ruhte, der Zauber ihres Pianiſſimo, das ſich wie zartes Flüſtern anhörte und doch bis zu den entfernteſten Ecken in den größten Theater- und Konzertſälen vernehmbar war, endlich der Triller, der mehr dem Vogelgezwitſcher als dem Laut einer menſchlichen Kehle glich, gleichviel ob ſie ihn im feinſten Piano ausführte oder eine glänzende Bravour dabei entfaltete. Hinter das Geheimniß des richtigen Trillers, das vielen Sängerinnen verſchloſſen bleibt, kam ſie, indem ſie zuerſt die obere Note als die wichtigere dem Ohre einprägte, Trillerübungen mit der Quinte begann und den Intervall allmählig verringerte, bis die Verbindung mit der untern Note hergeſtellt war. Ihr Athemholen war, nachdem ſie Garcia's Unterricht genoſſen, ſo gewandt, daß Niemand den Augenblick entdecken konnte, wann ſich ihre Lungen mit Luft füllten, daß ihre Fähigkeit, den Ton lang auszuſpinnen, überall Bewunderung erregte. Ebenſo vollendet war ihre Ausſprache, die Verbindung von Wort und Ton, die ebenſo klar und deutlich wie weich und glatt ausfiel. Stundenlang konnte ſie an einem Worte üben, wie an dem „zerſplittere" auf dem hohen B im erſten Recitativ der „Norma". „So vollendet", behaupten ihre Bio-

graphen, „war ihre Beherrſchung des Kehlkopfs, der Luftröhre, der Lippen, Zunge, Zähne und des Gaumens, daß nie eine Silbe verſchlungen, nie ein Vokal geſchädigt wurde auf dem Wege durch die längſten Paſſagen von Sprüngen, Arpeggien und Tonleitern. Dieſe hohe Fähigkeit verlieh auch den verwickelten Koloraturen, den raſchen Paſſagen von Fiorituren einen ſolchen Reiz, daß Lablache, als er ſie der Griſi beſchrieb, ſagte, eine jede Note ſei eine Perle.“ Sie ſang niemals am Abend, ohne des Morgens lange und zwar zur Schonung der Stimme halblaut geübt zu haben.

Um einen Begriff davon zu geben, wie Jenny Lind ihre koloſſalen Einnahmen verwerthete, mit welcher fürſtlichen Freigebigkeit ſie Unterſtützungen austheilte, haben ihre Biographen über einzelne Konzerte genaue Angaben mitgetheilt. Vom Sommer 1848 bis zum Winter 1849 in etwa acht Monaten brachte ſie in zehn Konzerten, die ſie zum Beſten von ſechs Hoſpitälern, der Mendelsſohnſtiftung und des ſie begleitenden Orcheſters veranſtaltete, über zweimalhunderttauſend Mark durch die Wunder ihrer Kehle auf. Selbſtverſtändlich bildet das nur eine Seite in dem vollgeſchriebenen Buche der verſchwenderiſchen Wohlthaten, die ſie überall austheilte und über welche ihr durch die Liebe und Dankbarkeit der Armen und Unglücklichen quittirt wurde. Auch den ganzen Gewinn ihrer Reiſe durch die Vereinigten Staaten machte ſie zu einem Privatfonds, den ſie bis an ihr Lebensende beſonders verwaltete und durch ihr Teſtament Kuratoren zu beſtimmten Zwecken anvertraute. Nur zwei Mal griff ſie dies Kapital für ihre eigenen Zwecke an, wobei ſie aber das für den Ankauf einiger Morgen Land verwendete Geld dem Fonds ſpäter wieder zurückerſtattete und nur das kleine Anweſen bei Malvern Hills daraus bezahlte, wo ſie in den letzten Jahren den Sommer zubrachte und ſich die Augen zudrücken ließ. Mit den großen Summen, die ſie aus Amerika mitbrachte, gründete ſie ein Hoſpital für arme Kinder und Stipendien für arme Studenten in Upſala und Lund. Der Unternehmer der amerikaniſchen Tournée war der berühmte show-man Phineas Barnum, der im Jahre 1891 geſtorben iſt. Nachdem er ſeinen Landsleuten bereits

alles Mögliche zur Befriedigung ihrer Neugierde geboten hatte, Theater, Circus, Ausstellungen, Spezialitäten, kam er auf den Gedanken, mit der berühmten Sängerin eine goldene Ernte einzuheimsen. Er engagirte sie zu Bedingungen, gegen welche der Londoner Kontrakt, von dem wir früher ein Paar Paragraphen erwähnten, ein reines Kinderspiel ist. Jenny Lind mußte sich verpflichten, im Verlauf von höchstens anderthalb Jahren, vom Herbst 1850 an gerechnet, in 150 Konzerten zu singen. Für jedes Konzert sollte sie tausend Dollars, also 4250 Mark erhalten, eine Summe, für welche bei Baring Brothers in London eine Garantie niedergelegt war. Alle Auslagen für Reise und Hotel erhielt sie für sich, für eine Gesellschafterin und für einen Sekretär zurückerstattet. Außerdem waren ihr ein Kammermädchen, ein Bedienter und ein zweispänniger Wagen zur Verfügung gestellt. Nach den ersten fünfundsiebzig Konzerten verpflichtete sich Barnum außerdem, falls seine Unkosten gedeckt und 300000 Mark auf seinen Gewinnantheil gekommen sein würden, der Sängerin ein Fünftel der Einnahmen für die übrigen Konzerte zu zahlen. In seiner Selbstbiographie erzählt Barnum, wie er diesen Kontrakt, als Jenny Lind in Amerika angekommen war, aus freien Stücken zerriß und unter noch günstigeren Bedingungen für die Sängerin erneuerte. Wie reichlich sich der schlaue Impresario bei dieser Konzertreise die Taschen gefüllt hatte, entzieht sich jeder genaueren Berechnung. Er war mit der Einnahme der ersten dreiundneunzig Konzerte so zufrieden, daß er Jenny Lind von ihrem Kontrakte befreite, worauf diese noch vierzig andere auf eigene Rechnung gab. Ihre Reise führte sie von Newyork bis nach Savannah. Es ist geradezu schwindelerregend, was sie über den finanziellen Erfolg dieser Tournée berichtet. In sechs Konzerten betrug ihr Antheil ein Mal nicht weniger als 126000 Mark, da die Einnahmen jedes Mal zwischen zwölf- und sechzehntausend Dollars schwankten. Auf der Höhe dieser unglaublichen Erfolge bewahrt sie sich aber ihren schlichten bescheidenen Sinn und schreibt an ihren Vormund: „Nur wenige ahnen, wie gering ich die Welt und ihren Prunk achte und wie wenig sie meine Sinne zu berauschen vermag, Häring und Kartoffeln, ein reinlicher

Holzschemel und ein dito Holzlöffel zum Essen von Milchgrütze — das ist es, was mich wieder zum Kinde machen und zu Freudesprüngen veranlassen könnte."

Amerika sollte ihr auch die Erfüllung ihres sehnsüchtigen Wunsches, der sich auf eigenes Heim und häusliches Glück bezog, bringen. Schon im Jahre 1844 hatte sie sich mit dem Sänger Günther in Stockholm verlobt, mit dem sie im Konzertsaal wie auf der Bühne künstlerisch vielfach thätig war. Aber die Verschiedenheit der beiden Charaktere erwies sich bald als trennende Schranke und führte zwei Jahre später zur Aufhebung der Verlobung. Nach diesem Probepfeil, mit dem Amor ihr Herz verwundete, ohne daß er sonderlich fest gesessen zu haben scheint, reifte dann eine tiefe und nachhaltige Neigung zu dem Komponisten und Pianisten Otto Goldschmidt, der 1829 in Hamburg geboren war, das Konservatorium in Leipzig besucht und unter Hauptmann und Mendelssohn Kompositionsstudien getrieben hatte. Er war neunzehn Jahre alt, als er von gemeinschaftlichen Freunden bei Jenny Lind eingeführt wurde und ihr mit seinem Klavierspiel so gefiel, daß er aufgefordert wurde, sie bei einem ihrer Konzerte zu unterstützen. Der Versuch fiel so gut aus, daß er in mehreren englischen Städten wiederholt wurde. Sie schildert ihn in einem Briefe als einen sehr liebenswürdigen jungen Mann, der viel Talent und viel Gefühl besitze. Auch im nächsten Jahre finden wir die beiden Künstler in Hamburg zusammen, wo sie häufig gemeinsam musicirten. Die Erinnerung an Mendelssohn, den ein Jahr zuvor ein Nervenschlag dahingerafft hatte, bildete ein festes Band zwischen ihnen. Ein zartes herzliches Einvernehmen stellte sich ein und gewann noch an Innigkeit, als Goldschmidt sich als Pianist und Accompagnateur der amerikanischen Tournée angeschlossen hatte. In einem Briefe, den sie von den Niagarafällen an ihren Vormund richtete, schrieb sie über ihre Konzertreise: „Herr Goldschmidt ist unser Begleiter; ob er mich begleitet oder ich mich selbst, das bleibt sich ganz gleich." Ein solches Lob hatte in ihrem Munde eine ganz besondere Bedeutung, weil sie an das Accompagniren hohe Ansprüche stellte und nicht leicht zufriedenzustellen war. Bald nach-

dem das Elternhaus durch den Tod der Mutter für immer für sie verschlossen wurde, heirathete sie im Februar 1852 in Boston den „Erwählten ihres Lebens", von dem sie sagte, daß sie in ihm Alles gefunden habe, „was ihr Herz je begehrte und liebte". Seitdem begegnen wir ihr noch oft auf Konzertreisen durch England und Deutschland, wobei sie von ihrem Gatten unterstützt wurde. Sie blieb nach dem von ihr selbst erwählten Sinnbild, die Lerche, die „singend in den Lüften schwebt und schwebend immer singt". Sie lebte noch siebenunddreißig Jahre, nachdem sie von der Bühne zurückgetreten war, ohne je Reue über diesen Entschluß zu empfinden. Ihr letztes Konzert gab sie, schon beinahe eine Greisin, im Sommer 1883 zum Besten eines Eisenbahnbedienstetenfonds. Noch immer war sie die gütige Fee, die überall Thränen trocknete und Wohlthaten in Hülle und Fülle ausstreute. Sie hatte in ihrer zweiten Heimath England erreicht, was ihr auf Ruhmesfahrten immer als Ideal vorschwebte, die Frau ihres Mannes und die Mutter ihrer Kinder zu sein. Zwei Generationen sah sie heranblühen und ihren Lebensabend verklären. Das Letzte was sie sang, waren die ersten Paar Takte des Schumann'schen Liedes: „An den Sonnenschein", die sie auf dem Sterbebette flüsterte, während ihre Tochter die Fensterladen öffnete, um die Morgensonne hereinzulassen. In Wynds Point, ihrem Landhause auf den Malvern Hills, starb sie, bewundert und geliebt, am 2. November 1887, die im Besitz einer Gottesgabe sich bereits als junges Mädchen von Armuth und Dürftigkeit zur Höhe des Weltruhms emporgetragen sah und bis an ihr Lebensende das Goethe'sche Wort: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" zur Wahrheit gemacht hat.

Dramaturgiſche Litteratur aus dem Verlage der Schulzeſchen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Allmers, H., Elektra. Drama in einem Aufzuge. Muſik von Albert Dietrich. 2. Aufl. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
— — Herz und Politik. Dramatiſches Zeitidyll. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
Andreae, Percy, Der Held. Schauſp. in 4 Akten. *M.* 2,—, Org.-Einb. *M.* 3,—.
Augier, E., Der Schierling. Luſtſpiel in 2 Aufz. Für die deutſche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,20.
— — Philiberte. Luſtſpiel in 3 Aufzügen. Für die deutſche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Blankenburg, E., Ekbert von Braunſchweig. Trag. in 5 Akten. *M.* 1,60.
Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauſpiels. * Leſſing, Goethe, Schiller, Kleiſt. 7. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — ** Shakeſpeare. 6. Aufl. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 5. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — Gerold Wendel. Trauerſp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Der verlorene Sohn. Schauſpiel. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Timon von Athen. Trauerſpiel. *M.* 1,60, Orig.-Ebd. *M.* 2,60.
— — Die Malteſer. Tragödie. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Lord Byron's Marino Faliero. Für das Meiningen'ſche Hoftheater überſetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
— — Manfred, dram. Dichtung, aus ihrem Grundgedanken erklärt von einem Theologen. Broch. *M.* 1,—.
Dalwigk, Frhr. R. von, Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.
Engel, Karl, Zuſammenſtellung der Fauſtſchriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Der Bibliotheca Faustiana 2. Aufl. *M.* 18,—.
— — Das 300jährige Fauſt-Buch. Ein Buch-Jubiläum. *M.* —,60.
— — Die Don Juan-Sage a. d. Bühne. 2. Aſl. *M.* 2,40. Or.-Ebd. *M.* 3,40.
Fauſt, Johann. Ein allegoriſches Drama, gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfaſſers, und ein nürnberger **Textbuch** deſſelben Dramas gedruckt 1777. Herausgeg. v. K. Engel. 2. verm. Aufl. *M.* 2,—.
— — Das Volksſchauſpiel Doktor Johann Fauſt. Herausgegeben mit geſchichtl. Nachrichten und Bühnengeſch. des Fauſt von **Karl Engel.** 2. umgearb. u. vielfach ergänzte Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Fitger, A., Die Hexe. Trauerſpiel. 6. Aufl. *M.* 2,—, in Or.-Einb. *M.* 3,—.
— — Von Gottes Gnaden. Trauerſp. 3. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Die Roſen von Tyburn. Trauerſp. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
Girndt, Otto, Das Reich des Glücks. Geſchichtl. Trauerſpiel. *M.* 2,—.
— — Dankelmann. Trauerſpiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preiſe gekrönt.
Grube, Max, Chriſtian Günther. Schauſp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.
— — Strandgut. Schauſpiel in einem Act. Broch. *M.* 1,—.
Ixerott, Marie, Aglaia. Dramat. Gedicht in 3 Akten. Broch. *M.* 1,—.
v. Maltzan, H., Der Lohnkampf. Volksſchauſpiel in 5 Aufzügen. *M.* 1,60, Orig.-Einbd. *M.* 2,60.
Minding, J., Papſt Sixtus der Fünfte. Tragödie in 5 Aufz. Für die Bühne bearbeitet von Cl. Rainer und Aug. Becker. 2. Aufl. *M.* 2,80.
Moſen, J., Der Sohn d. Fürſten. Trauerſp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
— — und **Adolf Stahr**, Ueber Goethe's Fauſt. Broch. *M.* 2,50.
Müller, Fr., Randeck. Trauerſpiel. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

*

Dramaturgiſche Litteratur aus dem Verlage der Schulzeſchen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Poſt, Dr. A. H., Wismund. Ein Myſterium in 8 Scenen. *M.* 1,20.

Puppenkomödien, Deutſche. Mit geſchichtl. Einleitung. u. Bibliotheca Faustiana herausgegeben von **Karl Engel**. 2 Bde. Broch. *M.* 8,—, in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.

Roßmann, W., Meiſter Lukas. Dramat. Charakterbild. 2. Aufl. Feſtgabe zu Luther's 400ſtem Geburtstage. *M.* 1,20, Orig.-Einbd. *M.* 2,20.

Ruſeler, G., Gudrun. Schauſpiel. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Schmidt-Weißenfels, Engel und Teufel. Luſtſpiel in 4 Akten. *M.* 1,60.

Schwartz, Rudolf, Eſther im deutſchen und neulateiniſchen Drama des Reformationszeitalters. Eine litterarhiſtor. Unterſuchung. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. *M.* 4,—.

Shakeſpeare, Imogen. (Cymbelin.) Romant. Schauſp. Bühnenbearb. v. H. Bulthaupt. *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.

— — Der Widerſpenſtigen Zähmung. Luſtſp. in 5 Akten u. 1 Vorſp. Bearb. v. Eugen Kilian. Broch. *M.* 1,20, Orig.-Einbd. *M.* 2,—.

Wehl, Leodor, Dramaturgiſche Bauſteine. Geſammelte Aufſätze. Aus dem Nachlaſſe Wehls herausgegeben von Eugen Kilian. Broch. *M.* 2,40, in Orig.-Einbd. *M.* 3,40.

Wolff, Dr. E., Zwei Jugendluſtſpiele von Heinr. v. Kleiſt. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Zabel, Eugen, Zur modernen Dramaturgie. II. Band. Studien und Kritiken. Das Ausland. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.

— — I. Band. Deutſchland. Broch. *M.* 5.—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.

Verlag der Schulzeſchen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Allmers, H., Sämtliche Werke. 6 Bände *M.* 15,—. In 4 Original-Prachtbänden *M.* 19,—.

— — Rudelsburg. Lied und Weiſe. Mit Illuſtrationen. *M.* 0,75.

— — Dichtungen. 3. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

— — Marſchenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marſchen der Weſer und Elbe. 3. durchgeſehene und vermehrte Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.

— — Römiſche Schlendertage. 9. illuſtrierte Aufl. mit 20 Vollbildern. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.

— — Aus längſt und jüngſt vergangener Zeit. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

— — Fromm und Frei. Eine Feſtgabe. *M.* 1,20, in Orig.-Einbd. *M.* 2,—.

— — Die altchriſtliche Baſilika. Broch. *M.* 0,50.

Appell, J. W., Werther u. ſeine Zeit. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.

Aus dem literar. Nachlaſſe des Generals Mosle. In Orig.-Ebd. *M.* 7,—.

Aus den Papieren eines unbekannten Denkers. Broch. *M.* 1,20, in Orig.-Einbd. *M.* 2,—.

Bruns, J., Zum 8. Juli, dem Geburtstage S. K. H. des Großherzogs Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg. 3. Aufl. Broch. *M.* —,30.

Bulthaupt, H., Durch Froſt und Gluthen. Gedichte. 3. vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.

Charpentier, Dr. **Alfred**, Ruſſiſche Wanderbilder. 2. Auflage. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

Croon-Mayer, E., Liederborn. Gedichte. 2. Aſl. *M.* 3,—, O.-Ebd. *M.* 4,—.

Drach, Emil, Moira. Drei Dichtungen. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Eckart, Rud., Brauch und Sitte. Kulturgeſchichtl. Skizzen. Broch. *M.* 1,20, in Orig.-Einbd. *M.* 2,—.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Fitger, A., Fahrendes Volk. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Ebd. *M.* 5,—.
— — Winternächte. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
Frater Hilarius, Maipredigten. 6. Aufl. Mit Einleitung von Ludwig Steub. *M.* 1,50, in Orig.-Einbd. *M.* 2,25.
Die Getreuen in Jever. Von einem Getreuen. Mit vielen Illustrationen. In Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
Girndt, Otto, Ein Morgentraum. Dichtung. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2,—.
Jansen, G., Aus vergangenen Tagen. Oldenb. literar. u. gesellschaftl. Zustände von 1773—1811. Broch. *M.* 4,—.
— — Rochus Friedrich Graf zu Lynar, Königl. Dänischer Statthalter der Grafschaften Oldenburg und Delmenhorst. *M.* 2,40.
Kaden, W., Italien. Gypsfiguren. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Kellner, August, Hie Rothenburg! Dichtung von der Wende des XVI. Jahrh. 2. Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Kronecker, Dr. med. Franz, Von Javas Feuerbergen. Das Tengger-Gebirge und der Vulkan Bromo. Mit Bildern und Karten. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Kulturgeschichtliche Bilder aus den Nordsee-Marschen. Gemalt von H. v. Dörnberg. Mit Dichtungen v. H. Allmers. 6 Kunstblätter in Lichtdruck. *M.* 9,—. In Orig.-Pracht-Mappe *M.* 15,—.
Lantzius-Beninga, H., Junker Occo Ten Brook und seine Schwestern. Eine Dichtung a. d. fries. Geschichte. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2—.
Das Leben der Prinzessin Charlotte Amélie de la Trémoïlle, Gräfin von Aldenburg. (1652—1732.) Erzählt von ihr selbst; eingeleitet, übersetzt und erläutert von Dr. Reinhard Mosen. Mit Bildniß. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
Löhn-Siegel, Anna, Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Julius Mosen. Eine biographische Skizze. *M.* 0,60.
Murad Efendi, Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel. 4. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in Pracht-Einbd. *M.* 3,—.
— — Balladen und Bilder. 3. Aufl. *M.* 2,—, in Prachtband *M.* 3,—.
— — Ost und West. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Prachtband *M.* 5,—.
Neumann-Strela, Karl, Chron und Reich. Bilder und Skizzen. 3. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Niemann, Dr. C. C., Das Oldenb. Münsterland in seiner geschichtl. Entwickelung. Beitrag zur Förderung der Heimatkunde. Mit Karte u. Plänen. I. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—. II. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Poppe, Franz, Zwischen Ems u. Weser. Land u. Leute in Oldenburg und Ostfriesland. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Deutschlands Heldenkampf 1870/71. Mit Illustr. 2. Aufl. *M.* 2,80.
— — Album Oldenburgischer Dichter. Festgabe. 2. neu bearbeitete u. ergänzte Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Am Lebensborn. Gedichte. Broch. *M.* 3,— in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Preuß, W. H., Geist und Stoff. 2. durch Nachtrag vermehrte Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
v. Puttkamer, Des deutschen Reiches Jubeljahr. In Prachtbd. *M.* 1,20.
Rittershaus, Emil, Buch d. Leidenschaft. 4. Aufl. *M.* 2,—, Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Aus den Sommertagen. 4. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Roland, E., Italienische Landschaftsbilder. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

— — Der Cantor von Orlamünde. Dichtungen. 2. Aufl. Broch. *M.* 1,60, in Orig.-Einbd. *M.* 2,50.

— — Gedichte. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 3,—.

Rohr, Otto von, Der Antheil Blüchers a. d. Befreiungs-Kriegen. *M.* 0,60.

Salomon, Dr. **L.,** Spaziergänge in Süditalien. Mit vielen Illustrationen. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 4,—.

— — Geschichte des deutschen Zeitungswesens. 2 Bde. Band I. Broch. *M.* 3.—. Bd. II. erscheint Anfang d. J. 1900.

Schinz Dr. **Hans,** Deutsch-Südwest-Afrika. Mit einer Karte u. vielen Abbildungen. *M.* 18,—, in Orig.-Einbd. *M.* 20,—.

Schwartz, A., Vaterländische Ehrentage. Reich illustrierte Festgabe zum Geburtstage des Fürsten Bismarck. 16. Aufl. In Orig.-Einbd. *M.* —,60.

— — Der Litterarisch-gesellige Verein zu Oldenburg. Denkschrift z. 50jähr. Stiftungsfeste. Broch. *M.* —,60. Orig.-Ebd. *M.* 1,20.

Sello, Dr. G., Das Cisterzienserkloster Hude bei Oldenburg. Mit 9 Abbildungen. Broch. *M.* 1,60, in Orig.-Einbd. *M.* 2,50.

— — Saterlands ältere Geschichte und Verfassung. Mit Karte des Saterlandes von 1588. Eleg. broch. *M.* 1,60

Standinger, Paul, Im Herzen der Haussaländer. 2. Aufl. m. Karte. *M.* 10,—, in Orig.-Einbd. *M.* 12,—

Stern, Adolf, Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 3. sehr vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.

Stucken, E., Die Flammenbraut. Blutrache. 2 Dichtungen. Broch. *M.* 1,50, in Orig.-Einbd. *M.* 2,40.

Stahr, Ad., Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. *M.* 15.—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.

— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,50,

— — Goethes Frauengestalten. 8. Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—. in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 8,—.

— — G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 9. vermehrte und verbesserte Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,50.

— — Weimar u. Jena. 3. Aufl. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,—.

Strackerjan L., Von Oldenb. Land u. Leuten. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 2,80.

Volksbote. Volkskalender. Mit vielen Illustrationen. *M.* —,50.

Waetzoldt, St., Heimat u. Fremde. Gedichte. *M.* 3,—, Or.-Ebd. *M.* 4,—.

Wettering, A., Aus der Kunstwelt des Alterthums. Dichtungen. Mit acht Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 2,—, in Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

Woebcken, Am Wege. Sprüche christl. Weisheit. *M.* —,80, geb *M.* 1,50.

Wolff, Eugen, Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtl. Entwicklung. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.

Wolff, Dr. **Willy,** Von Banana zum Kiamwo. Forschungsreise in West-Afrika. Mit Karte. *M.* 4,—, Original-Einbd. *M.* 5,—.

Zeiß, Geschichte der Entwickelung des 2. Hannoverschen Feld-Artillerie-Regiments Nr. 26. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Zimmermann, Dr. **Alfred,** Geschichte der preußisch-deutschen Handelspolitik, aktenmäßig dargestellt. Broch. *M.* 16,—, Or.-Ebd. *M.* 18,—.

— — Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Gewerbe- und Handelspolitik dreier Jahrhunderte. 2. Aufl. *M.* 6,—.

— — Kolonialgeschichtl. Studien. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Ebd. *M.* 7,—.

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 065074740